

جامعة النّجاح الوطنيّة

كليّة الدّراسات العليا

ثلاثيّة الأجراس لإبراهيم نصرالله "ظلال المفاتيح، وسيرة عين، ودبّابة تحت شجرة عيد الميلاد": دراسة تحليليّة نقديّة

إعداد

شيرين محمد حسن سليمان

إشراف

د. نادر قاسم

قُدّمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلّبات الحصول على درجة الدّكتوراه في اللّغة العربيّة وآدابها بكليّة الدّراسات العليا في جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس، فلسطين.

2022م

ثلاثيّة الأجراس لإبراهيم نصرالله "ظلال المفاتيح، وسيرة عين، ودبّابة تحت شجرة عيد الميلاد": دراسة تحليليّة نقديّة

إعداد

شيرين محمد حسن سليمان

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ 2022/05/29م، وأجيزت:

د. نادر قاسم	التوقيع
المشرف الرئيسي	
أ. د. ياسين كتاني	التوقيع
الممتحن الخارجي	
أ. د. زين العابدين العواودة	التوقيع
الممتحن الخارجي	
أ. د. إحسان الديك	التوقيع
الممتحن الداخلي	

الإهداء

إلى أبي وأمي... ملاذي وملجئي في كل وقت

إلى زوجي وأولادي... القلوب الدافئة.. أحباب قلبي ورفاق روحي

إلى إخوتي وأخواتي... سندي وقوتي وحياتي

إلى روح صديقتي الوفيّة سميّة الأطرش

الشكر والتقدير

الحمدلله الذي يسر لي إنجاز هذه الأطروحة وأمدني بالقوة للاستمرار.

وإنه لمن دواعي سروري، وعظيم شرفي، أن يكون الأستاذ الدكتور نادر القاسم مشرفًا على هذا العمل، فله خالص الشكر والعرفان، كما أشكره على وقته الذي جاد به عليّ، وصبره وتوجيهاته الحكيمة.

وأتوجه بالشكر كذلك للكاتب إبراهيم نصرالله... مؤلف هذا المشروع الكبير، أشــكره علــى اســتجابته لمقابلتي، وإجابته على استفساراتي في كل وقت.

كما أتقدم بالشكر من الدكتور رياض كامل الذي حرص على مساعدتي وتزويدي بالكتب والدراســات. وأشكر زملائي في مهنة التعليم، الأستاذ ياسين تعامرة الذي لم يأل جهدًا في تقديم المســاعدة والــدعم، وشريف الفروخ وناصر ديرية وهاني التلحمي وسحر جبرين.

الإقرار

أنا الموقعة أدناه مقدمة الرسالة التي تحمل عنوان:

ثلاثيّة الأجراس لإبراهيم نصرالله "ظلال المفاتيح، وسيرة عين، ودبّابة تحت شجرة عيد الميلاد": دراسة تحليليّة نقديّة

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة هي نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشـــارة اليـــه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أية درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أية مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

اسم الطالبة:

التوقيع:

التاريخ:

فهرس المحتويات

فهرس الصور

ثلاثيّة الأجراس لإبراهيم نصرالله "ظلال المفاتيح، وسيرة عين، ودبّابة تحت شجرة عيد الميلاد": دراسة تحليليّة نقديّة

إعداد

شيرين محمد حسن سليمان

إشراف

د. نادر قاسم

الملخص

تتناول هذه الدراسة ثلاثية الأجراس لإبراهيم نصرالله (ظلال المفاتيح، سيرة عين، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد)، مسلطة الضوء على ما جاء فيها من قضايا سردية ونقدية، ومستخلصةً منها الرسالة التي أراد الكاتب توجيهها بصورة رمزية عبر بنائها الفني ومضامينها السردية؛ وذلك من خلال الوصف والتحليل للنص الروائي، وما احتواه من قيم جمالية وإنسانية وفنية.

وقد جاءت الدراسة في مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، تناولت المقدمة الحديث عن تجربة نصرالله في مشروع الملهاة الفلسطينية، وموقع ثلاثية الأجراس من هذا المشروع، كما تطرقت إلى أهمية الدراسة وأهدافها وأبرز الدراسات السابقة التي تناولت الموضوع، هذا إلى جانب تبيان المنهج الذي قامت عليه.

ناقش الفصل الأول قضية التجنيس وبناء الثلاثية، مبرزا التداخل بين أنواع الفنون السمعية والبصرية، من سينما ومسرح ورسم وتصوير وموسيقى وغناء، وموضحا رسالة الكاتب من هذا الفصل: وهي الفن المقاوم في مقابل محاولات المحو والإلغاء.

أما الفصل الثاني فتناول أبرز قضايا السرد في الثلاثية، وجاء موزّعا على ثلاثة محاور: موضوع النضال والهوية الوطنية، موضوع المرأة وصور حضورها، وصورة الآخر التي يجسدها المحتل الصهيوني.

وتناول الفصل الثالث جماليات البناء والتشكيل الفني، وجاء في مبحثين، تناول المبحث الأول: موضوع العتبات النصية الخارجية والداخلية. أما المبحث الثاني فناقش عناصر الزمان والمكان والشخصية وتقنيات السرد وأشكال الخطاب. وختمت الدراسة بخاتمة احتوت أهم النتائج والتوصيات التي خلصت إليها الباحثة.

الكلمات المفتاحية: ثلاثيّة الأجراس؛ ظلال المفاتيح؛ وسيرة عين؛ ودبّابة تحت شجرة عيد الميلاد.

المقدمة

تعد الرواية من أكثر الفنون النثرية التي تتيح للأديب حرية التعبير عن ذاته وعن مجتمعه، وقد صارت حديثًا ساحة واسعة تتفاعل داخلها فنون عدة وموضوعات مختلفة، تتناول المجتمع الإنساني بأبعاده كافة: التاريخية والاجتماعية والثقافية والسياسية وغير ذلك، إلى جانب القيمة الأدبية التي هي قوام الفن الروائي وأساسه.

ولما كانت الرواية وسيلة الكاتب للتعبير عن أفكاره ومواقفه ومجتمعه، وتحمُّل نتائج هذا التعبير، صارت سلاحه الذي يجرده في وجه أعدائه؛ ليفضح بها أساليبهم، ويكشف نقاط ضعفهم، ويشحذ الهمم ويحث على المقاومة، وهذا ما ميز روايات إبراهيم نصرالله، الكاتب والأديب الفلسطيني الملتزم بقضية وطنه، فقد سعى إلى توثيق حقبة تاريخية مهمة في الوجود الفلسطيني، من خلال مشروعه (الملهاة الفلسطينية) التي كانت بحق موسوعة أدبية إنسانية ووطنية أرّخت المشهد الوطني، ووثّقت تاريخه بأبعاده المختلفة بلغة روائية امتزجت فيها الحداثة مع روح الأصالة.

ولعل ثلاثية الأجراس التي جاءت على هيئة سلسلة متكاملة تضاف إلى مشروع الملهاة لتزيد من قيمته، وتكرّس التاريخ الفلسطيني بإيجاز بليغ، وتحوي مضامين حكائية ذات أبعاد تاريخية وجغرافية وثقافية، بلغة فنية دلالية، أنتجت سردية ذات آلية صياغية خاصة ومتنوعة امتازت بها رواية ما بعد الحداثة، وأبرزها شعرية العنوان، وكسر خطية الزمن ونمطية المكان الروائي ومفهوم الشخصية، وتعدد الخطابات والأساليب بعيدا عن الصوت الأحادي المهيمن على منظومة السرد، هذا بالإضافة إلى الانفتاح على عوالم السينما والمسرح وتضمين الخبر الصحفي[1]، وإبراز المؤثرات الصوتية والبصرية.

لقد كسرت رواية ما بعد الحداثة أفق انتظار المتلقي، وحطمت القوالب الجامدة التي قيدت الرواية العربية حينا من الدهر، وصار بإمكان القارئ أن يلمح في مشروع إبراهيم نصرالله عامةً، وثلاثية

[1] ينظر: أحمد، مرشد، الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصرالله، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010م. ص12

الأجراس بشكل خاص نزوعا جديدا في توظيف التقنيات السردية والتجليات وغرائبية الفعل وإدراك العالم فنيا وثقافيا. وأتاحت له قراءة التاريخ بصورة بعيدة عن النمطية، حيث حررت المقروء من لغة التاريخ الجافة، وحولته إلى قصة تُحكى وتُعرض بأساليب فنية متعددة، فساهمت في الإبقاء على الذاكرة حية، وأبقت القضية على قيد الذاكرة، وأرّخت لأساليب نضالية مهمة لا ينبغي طيّها، فكتابات نصرالله بأهدافها ومضامينها هي صورة من صور النضال الفلسطيني المؤثّر والخالد، وأنموذج لرواية ما بعد الحداثة بخصائصها وميزاتها.

وتستمد هذه الدراسة أهميتها من المضامين والقضايا التي تثيرها كتابات نصرالله، التي تجعل منها حقلًا خصبًا للدراسة والتحليل، فقد تناولت الدراسة قضية الهوية الوطنية والنضال الفلسطيني، وقضية المرأة ضمن رؤى جديدة تخالف الصورة النمطية المعتادة، كما انفتحت الثلاثية على فنون واسعة جعلت منها مادة متنوعة الإبداع والأساليب، هذا إلى جانب بنائها الفني المتكامل وتقنياتها السردية المتنوعة.

وتهدف هذه الدراسة إلى تقصي قضية الأجناس الأدبية والأنواع الفنية التي برزت في النص الروائي، وتبين مظاهر البناء الفني فيها، بالإضافة إلى تحليل عتباتها ودراسة مدى مطابقتها لمضامينها، وأبرز تلك المضامين. وسؤال البحث هنا: إلى أي مدى نجح نصرالله في بلورة الفن المقاوم وكشف مظاهره وصوره في مواجهة المحو؟

وأما عن أسباب اختيار هذا الموضوع فعائد إلى ثراء النص الروائي لدى إبراهيم نصرالله؛ ما يحفز الباحث على متابعته بالتحليل والدراسة، فهو واضح في طرحه، وفي طرْقه لمجالات عديدة متنوعة على صعيدي الشكل والمضمون، كما أن الثلاثية من الإصدارات الجديدة حديثة العهد، فلم تحظَ بعد بالدراسات الأكاديمية النقدية المعمّقة، ناهيك عن ترابطها بالواقع المعيش إنسانيًا ووطنيًا.

ونظرًا لتعدد القضايا المدروسة في الثلاثية فقد تعددت مناهج دراستها، كان أبرزها المنهج الوصفي التحليلي، إلى جانب انتهاجها مسار السيميائية التي تعنى بالعلامات والرموز، وما أبرزته من ملامح جمالية وسردية من خلال التطبيق القائم على الاستقراء والتحليل والاستنتاج.

قسمت الباحثة الدراسة إلى ثلاثة فصول، تناول الفصل الأول قضية التجنيس، النوع الفني وبناء الثلاثية من خلال أربعة محاور: بين التاريخي والمتخيّل، والفنون البصرية، والفنـــون الســـمعية، والمســـتويات اللغوية. وناقش الفصل الثاني قضايا السرد من حيث: السرد والهويـــة الوطنيّـــة، وموضـــوع المـــرأة، وصورة الآخر (الاحتلال)، أما الفصل الثالث فتناول موضوع العتبـــات النصـــية، وجماليـــات البنـــاء والتشكيل الفني: المكان والزمان والشخصية والبنى السردية.

وقد استعانت الباحثة بمجموعة من المصادر والمراجع، كانت روايات الثلاثية في صدارتها، بالإضـــافة إلى مراجع تبحث في بعض النظريات النقدية، مثل: التقنيات السردية وموضـــوع العتبـــات والزمـــان والمكان والشخصية والتداخل الأجناسي، وأهمها: جماليات المكان لغاستون باشلار، ومفـــاهيم ســـردية ومقولات السرد الأدبي لتزفيطان تودوروف، وعتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) لعبد الحق بلعابد، وبنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، وبناء الرواية لسيزا قاسم، وتحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين، والكتابة عبر النوعية والحساسية الجديدة لإدوار الخراط، والحداثة السردية في روايات إبـــراهيم نصرالله لمرشد أحمد وغيرها. هذا بالاضافة إلى أبحاث وأطروحات درست كتابات إبـــراهيم نصـــرالله دراسة نقدية، كما اقتضت الدراسة التواصل مع الكاتـــب وإجـــراء مقـــابلات معـــه عبـــر التطبيقـــات الإلكترونية.

أما عن الدراسات السابقة، فيمكن تصنيفها إلى عامة وخاصة، أما العامة فتتعلق بالمشروع الروائي كلـــه لإبراهيم نصرالله، وهو مشروع الملهاة الفلسطينية والشرفات وغيرها من الروايات، ومنها:

- عين ثالثة- تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبـــراهيم نصـــرالله الإبداعيـــة، لحســـين نشـــوان، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2007م.
- الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصرالله، لمرشد أحمد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010م.

- الكون الروائي- قراءة في الملحمة الروائية (الملهاة الفلسطينية)، لمحمد صابر عبيد وسوسن البياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006م.
- رواية ما بعد الحداثة- قراءة في شرفات إبراهيم نصرالله، لمحمد صابر عبيد وسوسن البياتي،عمان، 2013. بالإضافة إلى العديد من رسائل الماجستير والدكتوراة.

وعن الدراسات التي تناولت الثلاثية فهنالك دراسة صدرت حديثًا وهي أطروحة دكتوراة بعنوان: سيميائية الشخصية في ثلاثية الأجراس لإبراهيم نصرالله للباحثة إيمان علي عطير/ جامعة آل البيت، إشراف الأستاذ الدكتور عبد الباسط مراشدة 27 آذار 2022م.

بالإضافة إلى عدد من المقالات والقراءات أغلبها على الشبكة العنكبوتية وهي:

- ثلاثية الأجراس لإبراهيم نصرالله، المرأة الفلسطينية حين تقاوم (نضال الفن وفن النضال)، دراسة لجمال مقابلة ركز فيها على فنون النضال: التصوير والموسيقى والرسم، كما تناول موضوع العتبات النصية، ودورها في قراءة النص الروائي.
- تمثلات المحو والبقاء في صراع الفلسطينيين" دراسة لرزان إبراهيم تناولت بعض الظواهر والمضامين مثل: ظاهرة الحضور الدقيق والمدروس للحيوانات في الرواية، وكشف الصلة بين الإنسان والحيوان، وهي علاقة تعكس المكون النفسي الداخلي لكثير من الشخصيات. كما أشارت إلى ارتباط الرواية بالدراما، واتساقها مع فنون أخرى كالرسم والموسيقى والتصوير، وفن توظيف القصة في الرواية واستدعائها عبر الثلاثية دون إخلال بالتسلسل الزمني والحدثي.
- "قراءة تحليلية في رواية سيرة عين كريمة الشمس الباحثة عن النور"، دراسة للينا الشيخ حشمة: ترى أن الكاتب قد اعتمد على الحداثة في صياغته، واستلهم التراث، وعني بتوظيف التناص والرمز والهوامش والاسترجاع والحلم والتضاد والتنوع الأجناسي، وتسلط حشمة الضوء على

الفلسفة الصوفية. ولم تغفل النظرية السيميائية في أثناء تناولها لقضية العتبات النصـــية، ودلالتهـــا ودورها في الإعلان عن المضمون وتحديد الجنس الأدبي، وتحدثت عن آليات السرد وتقنياته.

- تقويض الكولونيالية الإسرائيلية والرد عليها بالكتابة (رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد لإبراهيم نصر الله نموذجًا)، دراسة لليث الرواجفة حيث ركز الباحث على شعرية الخطاب الروائي المقاوم، والشخصية الفلسطينية وفاعليتها المقاومة، وتاريخانيـــة الصـــهيونية وانهيارهـــا أمـــام الشـــرعية الفلسطينية.
- "ظلال المفاتيح لإبراهيم نصر الله، المحو ومقاومة الظلال"، دراسة لرامـــي أبـــو شـــهاب نـــاقش منطلقات الفكر النقدي الفلسطيني: لازمته وهويته، مستعيناً بخطاب ما بعد الكولونيالية، وركز على بعض القضايا ورمزيتها، كرمزية الأسماء والأشياء.
- "الذاكرة الفلسطينية في المواجهة بين مفتاح ودبابة"، دراسة لرياض كامل وهـــي دراســـة تحليليـــة تناولت واحدة من روايات الثلاثية، رواية ظلال المفاتيح، وركزت على التقنيـــات الحداثيـــة فـــي الرواية العربية، إذ رأى الناقد أن هذه الرواية تشمل عالمًا بانوراميًا متشعبًا مستنيرًا بالفن بمجالاته المتعدة: التصوير الرسم العزف الغناء.
- "أجراس نصرالله، ثلاثية المفتاح والعين والميلاد" دراسة لمحمود عبد الدايم، حيـــث يركـــز علـــى التاريخ وإعادة تشكيله ومقابلته بالصورة الحاضرة للواقع الفلسطيني، كما يحكي عن الدور الريادي للمرأة في أعمال نصرالله، فهي أيقونة في كل من هذه الروايات، وتتداخل في رؤيتـــه النظريـــاتُ الاجتماعية والتاريخية والنفسية.
- "ثلاثية الأجراس لإبراهيم نصرالله جمالية التشكيل وقوة الدلالة". دراسة لمحمد عبد القادر، يرى أن الثلاثية تثير قضايا إنسانية متجاوزة الأنماط الروائية التقليدية، وتناقش قضية النضـــال المســـيحي، وقد عني الباحث بالرموز والدلالات فيها.

يلاحظ أن كل دراسة تناولت الثلاثيّة من زاوية معينة، ومن خلالها يمكننا رصد ظواهر الإحساس بالجمال لدى النقاد، ويتضح ذلك عبر تأثير ثقافة المتلقين في مواجهة النص ومكوناته، كل وفق منهجه واهتمامه، وأهم تلك المكونات: التنوع الأجناسي، والرمز والدلالة، والتشكيل الجمالي، والمضامين. وبناء على ما سبق تكون هذه الدراسة الأولى الشاملة تقريبًا لثلاثية الأجراس التي تناولت أبرز القضايا النقدية الحديثة فيها، وتوسعت في موضوع التداخل الأجناسي تحديدًا، وقد أفادت هذه الدراسة من الدراسات السابقة الوقوف على قضايا السرد، والتوّسع في تناولها، بالإضافة إلى التعمّق في موضوع التداخل الأجناسي النوع الأدبي وتداخل الفنون البصرية والسمعية في النص الروائي.

أما أبرز الصعوبات التي واجهت الباحثة فهي قلة الدراسات التي تناولت الثلاثية، فلم تعثر الباحثة إلا على عدد قليل من المراجع والدراسات، معظمها في المواقع الإلكترونية، جاءت على هيئة مقالة أو دراسة موجزة ومختصرة، بالإضافة إلى طول بعض الاقتباسات من الرواية، التي لا يتم المعنى إلا بإثباتها بكاملها.

وبعد، فإن أصبت فبفضل من الله، وإن أخفقت فمن نفسي، وفوق كل ذي علم عليم.

الفصل الأول

قضية التجنيس، النوع الأدبي وبناء الثلاثية

شهد الأدب في العصر الحديث نقلة نوعية غيّرت في قوالبه الفنية، وجعلت منه ميـدانًا رحبًـا للتنــوّع والتداخل، وظهرت نتيجة لذلك مصطلحات نقدية جديدة كان أبرزها مصطلح الكتابة عبر النوعية، تلــك الكتابة التي تسقط الحواجز بين الأجناس الأدبية وتصهرها معا ضمن بوتقة واحدة، فهي كمـا عرفهـا إدوار الخراط "الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية، تحتويها في داخلها وتتجاوزها لتخـرج عنهـا، بحيث تصبح الكتابة الجديدة في نفس الوقت (قصة –مسرحًا – شعرًا) على سبيل المثال مستفيدة أيضًـا، أو أحيانًا من منجزات الفنون الأخرى من تصوير وموسيقى ونحت وسينما ومعمار.."[1].

بدأت أصول هذه الكتابة في مصر أواخر الثلاثينيــات، فـي المجـلات الصـغيرة، وتهيـأت للنضـج والازدهار، في أواخر الستينيات، بتأثير من الواقع الاجتماعي والثقافي والذاتي[2]. فالنص الروائي كـان قديمًا يتوسل بالسرد المطرد، والاختيار الموزون، والحبكة التي تتطور تدريجيًا حتى تبلغ حلها، كان كل شيء فيها بحساب ودقة وتحديد[3]، كما كان أغلبها أعمالًا تسود فيها "بلاغة فجة خاصـة، اختُـزل فيهـا الناس إلى قوالب بسيطة من النوع الإيجابي المتفائل النشط"[4].

غير أن هذا التداخل الأدبي لا يعني الانصهار المطلق الذي تضيع فيه ملامح النوع الأدبـي، فالتقنيـات الشكلية والأسلوبية ما زالت تشكل حدودًا واضحة لها قواعد لا يمكن تجاهلها، فما زالت ملامح الروايـة واضحة، ومازال هناك قصيدة وقصة ومسرحية، لكن النص بات منفتحًا على الأنواع كافة، ولـم تعـد

---

[1] الخراط، إدوار، الكتابة عبر النوعية (مقالات في ظاهرة القصة –القصيدة) ونصوص مختارة، ط1، القـاهرة: دار شـرقيات للنشـر والتوزيع، 1994م، ص13

[2] ينظر: الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ط1، بيروت: دار الآداب، 1993م، ص13، ص14

[3] السابق، ص9

[4] الخراط، إدوار: أصوات الحداثة، ط1، بيروت: دار الآداب، 1999م، ص13

الحدود بين الأجناس بنفس الصرامة والتحديد[1]، فلم تعد لغة الرواية لغة إنشائية فجة ومقيدة، بل أصبحت لغة تمتاز بشاعرية محلقة، ولم تبق أسيرة العلاج الاجتماعي والقضايا العامة وإيجاد الحلول، بل تعددت فيها الأصوات والمستويات، أثارت القضايا والأسئلة، استوعبت التنوع، وتلاشت فيها الحواجز التقليدية.

ويرى كثير من النقاد أن ظاهرة تداخل الأنواع ليست جديدة في الآداب الحديثة؛ إذ عرفتها الآداب الإنسانية منذ القدم، وأوضح مثال على ذلك أدب الملاحم. فالملحمة الإغريقية مثلا كانت ميدانًا أدبيًا واسعًا تسابقت فيه القصة والرواية والمسرحية إلى جانب الشعر. وهذا التداخل الفني عرفته القصيدة العربية منذ العصر الجاهلي، حيث تداخلت الأجناس في بنائها السردي والشعري، فليس غريبًا أن ينفتح النص الأدبي في العصر الحاضر، عصر التكنولوجيا على بقية الفنون وأن يتفاعل معها إيجابيًا[2].

وفي الغرب تساءل كثير من النقاد عن جدوى بقاء الأجناس والأنواع، وجنحوا نحو التداخل الذي يجعل من الأدب ميدانًا واحدًا تنصهر فيه كل الفنون، مثل بنيديتو كروتشه الذي أعلن عن موت الأنواع الأدبية ودعا إلى حرية تداخل الأجناس إذ "سادت نظرياته الجمالية في إيطاليا خلال فترة ما بين الحربين، وأحد المعتقدات الأساسية لتلك الجمالية هو رفض نظرية الأشكال أو الأجناس الأدبية.. فلا يوجد فرق جوهري بين قصة قصيرة ورواية، حتى بين النثر والشعر"[3]، ويرى تودوروف أن الأجناس وجدت لكي تساعد على تصنيف النصوص فقط "فنظام الأجناس هذا خاص بالأدب الإغريقي القديم.. والأدب الجيد الأصيل هو خروج مستمر على المعهود من الأساليب والبنى وطرائق التشكيل"[4]، والنص عند رولان بارت هو كتابة تستدعي خلخلة الأجناس الأدبية "ففي النص لا نتعرف على شكل الرواية أو شكل الشعر.. فهو يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات متعددة، تدخل في حوار مع بعضها بعضًا،

[1] الخراط، إدوار، الكتابة عبر النوعية (مقالات في ظاهرة القصة –القصيدة) ونصوص مختارة، ص12

[2] ينظر: حداد، نبيل ومحمود درابسة، تداخل الانواع الأدبية– مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ط1، مج1، 2009م. بقلم: باديس فوغالي، السرد الروائي وتداخل الانواع (رواية جسر ببلوح وآخر للحنين) لزهور ونيسي نموذجا، ص171.

[3] لوهافر، سوزان، الاعتراف بالقصة القصيرة، ترجمة محمد نجيب لفتة، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1990م، ص25

[4] علقم، صبحة أحمد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجا)، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006م، ص17، ص18

تتحاكى وتتعارض"[1]. كما جاء الناقد برونتيير بفكرة "التطور البيولوجي على الأنواع الأدبية"[2] تلك التي حطمت القيود الشكلية الصارمة وقوانين النوع الأدبي.

وما يميز هذه الكتابة حديثًا أنها أصبحت اختراقًا لا تقليدًا، واستشكالًا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديمًا للأجوبة، من هنا، تجيء تقنيات الحساسية الجديدة لتفرض ذاتها، لقد كسرت الترتيب السردي الاطرادي، وفكت العقدة التقليدية، وغاصت إلى الداخل ولم تكتف بالظاهر، بل حطمت سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، وهددت بنية اللغة المكرسة، ووسعت دلالة الواقع؛ لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، ببساطة دمرت هذه الحساسية الجديدة سياق اللغة السائد المقبول، واقتحمت مغاور ما تحت الوعي[3].

والرواية تحديدًا كما يقول باختين: هي فن كتابي له قدرة التفتح على كل الأشكال العبقرية والكيفيات الكتابية، وهي الجنس الأدبي الأكثر مقروئية في العالم الآن[4]، وربما يعود ذلك إلى الرأي القائل إن "الرواية هي ملحمة العصر الحديث"[5]، فهي تقوم على الخيال وتقترض من التاريخ وتوازي العالم الواقعي وترتبط فيه ارتباطًا وثيقًا؛ لذا فإن فضاءها الرحب قد جعلها أكثر قابلية للتنوع وانفتاحًا على الأنواع الأخرى على اختلاف جنسها، وما الأثر الجمالي إلا حصيلة لهذا الانفتاح والتنوع والتماهي بين الواقع والخيال. فالرواية مرتبطة بالواقع اجتماعيًا واقتصاديًا وعلميًا ودينيًا وسياسيًا، وهذا جعل منها مصطلحًا يستعصي على التصنيف، ويمكن تأويله بطرق متعددة، وبما أنها انعكاس للواقع فإن تطورها هو استجابة طبيعية لتطور الواقع وتنوعه وتداخله[6].

---

[1] علقم، صبحة أحمد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجا)، ص18

[2] السابق، ص19

[3] ينظر: الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص11- ص12

[4] ينظر: شبلول، احمد فضل، تداخل الاجناس الادبية في الرواية العربية، 2019/5/3،تم الإطلاع على المقال بتاريخ 2021/6/28السادسة مساء، يوم الاثنين، -https://middle-east-online.com/%D8%AA%D8%AF%D8%A7%D8%AE%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%A3%

[5] حميد، ماهر، تداخل الاجناس الادبية، قراءة نقدية، كلية الآداب، جامعة البصرة، صحيفة المثقف، العدد: 4851، بتاريخ: 2019/12/17م، تم الاطلاع على المقال 2021/7/1، مساء الخميس، https://www.almothaqaf.com/b/readings-5/942060

[6] فاليط، برنار، النص الروائي تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، ط1، القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، 1992م، ص7

وبما أن ظاهرة التداخل بين الأجناس الأدبية هي "نتيجة لكون الأدب ظاهرة إنسانية متطورة بفعل عوامل خارجية وداخلية"[1] فقد واكبت الرواية الحديثة ما طرأ على الأدب من تغيير وتطور[2]، ذلك أن تحطيم الواقع القومي والاجتماعي وتطايره إلى شظايا على نحو قاس وعنيف أفضى إلى أن الاتجاهات الحداثية حلت الآن محل الاتجاهات التقليدية القديمة التي عفا عليها الزمن[3]، والتي كانت تقدس مواصفات النوع الأدبي الروائي وتلزمه بمواصفات مسبقة وأطر جاهزة. لقد تمردت الرواية على كل تلك القوالب واستوعبت التجديد والتنوع الفني، فصارت ميدانًا لكثير من المؤثرات البصرية والسمعية والحركية، وغدت بفعل هذا المزج الفني أكثر تنوّعا وحسية. "فقد انهارت مقولة الزمن، وأصبح مختلطًا وغير محدد بالمسار التقليدي.. وغلبت تقنيات الحوار الداخلي، وتم الاستغناء عن الحبكة، واقتحام عناصر الحلم والفانتازيا والخيال"[4].

وهذا ما هيأته الرواية لإبراهيم نصرالله، هيأت له حرية التنقل بين الفنون كافة، فصارت القصيدة جزءًا من السياق العام للرواية، تعبر عن الحدث بالمقدار الذي تعبر عنه اللغة السردية. وصار المسرح حاضرًا للدرجة التي يخيل فيها إلى القارئ أن المشاهد تنتهي في الرواية بإسدال الستائر. والصورة تؤدي ما لم يستطع الكلام تأديته[5]، لذا تميزت رواياته بتنوع وحوارية متكاملة بين الفنون بأنواعها، فهو كما يقول لا يستطيع أن يتخيل تجربته الروائية بعيدة عن اللغة الشعرية، أو بمعزل عن السينما، أو بمنأى عما تلتقطه عين الكاميرا[6]، وهذا ليس بغريب، فللسرد القدرة على احتواء فنون عدة تنصهر فيه "فالعمل السمفوني سرد موسيقي، والرسوم الكلاسيكية التي استمدت موضوعاتها من القصص الدينية

---

[1] شبلول، أحمد فضل، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الاطلاع بتاريخ: 2021/6/28 الاثنين https://middle-east-online.com/%D8%AA%D8%AF%D8%A7%D8%AE%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%A3%

[2] وفي دراسة لمحمد مصطفى بدوي جاءت حول ظاهرة التداخل رصد فيها تطور فن الرواية العربية وتجاوز أشكالها الكلاسيكية متاثرة بما يسمى الحساسية الجديدة. ينظر: Badawi, M.M.1993. A short history of modern Arabic literature. Oxford: Clarendon

[3] الخراط، إدوار: أصوات الحداثة، ص20

[4] الخراط، إدوار، الكتابة عبر النوعية (مقالات في ظاهرة القصة –القصيدة) ونصوص مختارة، ص10

[5] ينظر: نصرالله، إبراهيم، شهادة في التجربة الروائية وعلاقتها بالفنون الأدبية والبصرية"، مؤتمر الرواية بالقاهرة، 1998م.

[6] ينظر: السابق.

والشعبية والأسطورية، يستبطن كل منها سرد قصة، والأمر نفسه قـائم بالنسـبة للأعمـال التشـكيلية المعاصرة، التي تسرد بواسطة الخطوط والألوان موضوعات وقضايا سياسـية واجتماعيـة وجماليـة مختلفة"[1].

المبحث الأول: بين التاريخي والمتخيل

لعل التداخل الكبير بين الأجناس الأدبية والفنون السردية في ثلاثية الأجراس يستدعي وقفـة مطولـة، فالثلاثية جاءت ضمن تسلسل سردي يعتمد على صوت الراوي، وهي سردية تتضمن دراما وتعتمد على وعي الكاتب. وقد تمخض عن هذا التداخل جملة من التشكيلات الفنية والاجتماعية التي رسمت حـدود المكان والزمان عبر البنائين: الاجتماعي التاريخي والفني، فالأول تأسس على واقعية الأحداث وتنـوع فيه الزمن واتسعت الأمكنة وتعددت صور اللغة الخطابية من خلال الشخصيات، فظهرت صورة الآخر وصورة المرأة وطبيعة المجتمع[2]. والثاني هو التشكيل الفني الذي جعل من الزمان والمكان عنصـرين قابلين للحركة في منطقة المتخيل، وبالتالي شكلت عالما آخر نتج عن الصراع بين الواقـع والمتخيـل، الحضور والغياب[3]، وظهر جليًا بصورة مستقلة في كل رواية من الثلاثية، بل في كل فصل أو مشـهد من مشاهد الرواية، كما ظهر ممتدًا عبر الروايات الثلاث وانتظمها من أولها إلى آخرها.

إذن، نحن أمام رواية بكامل بنائها الفني، لكن هذه الرواية تقوم على فكرة التوثيق التـاريخي لأحـداث مرت بها المدن الفلسطينية، إلى جانب شخصيات عاشت تلك التجارب والأحداث، ثـم إن كثيـرًا مـن المتتاليات القصصية التي أوردها الكاتب في ثلاثيته تضعنا وجهًا لوجه مع فن القصة وبنائها الخـاص، كما أنّ احتواء الثلاثية على سيرة المصورة الفلسطينية كريمة عبود يستدعي الوقوف طويلًا أمـام هـذا النوع الأدبي، فإلى أي مدى اقتربت هذه الرواية من فن السيرة؟ وهل يمكن أن نعد ما جاء فيها جـزءًا

---

[1] صالح، صلاح، سرد الآخر.. الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2003، ص7

[2] ينظر: نشوان، حسين، عين ثالثة تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية، ط1، عمان: وزارة الثقافـة، 2007م ص54

[3] ينظر: السابق، ص54

من فن السيرة الغيرية لشخصيات الرواية؟ أم أن تلك الشخصيات من وحي خيال الكاتب وأسقط عليها ما عاشته المنطقة في تلك الحقبة الزمنية؟ وهل كان الكاتب يؤرخ للحظة الزمانية والمكانية؟ هل كانت رواياته تاريخية بالمعنى الحرفي؟ لأي نوع كانت الهيمنة السردية؟ وإلى أي مدى تغلغل الشعر في الثلاثيّة؟ وما مدى عمق الأنظمة السمعية والبصرية التي تخللت النظام اللغوي.

تكونت الثلاثية من الروايات الآتية: ظلال المفاتيح، وسيرة عين، ودبابة تحت شجرة عيد الميلاد، وهنا لا بد من معرفة إلى أي مدى لامست هذه الروايات الواقع واتكأت على التاريخ، وإلى أي مدى وظف الكاتب الخيال فيها، وما الصبغة الأبرز التي اصطبغت بها كل رواية من روايات الثلاثية.

لا شك أن "الأحداث التاريخية المتعاقبة على نحو درامي، قد تركت آثارها المحتومة على المشهد الأدبي"[1]. حيث إن دراسة الرواية القائمة على التاريخ تستدعي بالضرورة الإلمام بالجانب التاريخي الذي وثق الأحداث وأرّخها، والذي قام على حقائق وقعت في الزمن الماضي، كما يستدعي الوقوف على الجانب الفني الذي أعطى للعمل صفته الأدبية البارزة وهو هنا الرواية[2].

فالرواية القائمة على التاريخ في جزء منها قد تلتبس في وظيفتها وطبيعتها على القارئ إذا لم تتوافر فيها مقومات الرواية، وإذا أراد الكاتب كتابة سيرة ذاتية أو غيرية، ينبغي أن تخضع مادته لقواعد كتابة السيرة، وأن تتطور ضمن هذا النطاق[3]، وإلا "فالنتيجة نص ملتبس أو هجين من شأنه أن يكسر ميثاق النوع، وأن يضيع ميثاق القراءة"[4]، ما يؤدي إلى صعوبة قراءة النص أو إلى قراءات متعددة غير واضحة الأفق ناتج عن الشعور بعدم التواصل مع النص. فما الرواية التاريخية، وما صلتها بالثلاثيّة؟

---

[1] الخراط، إدوار: أصوات الحداثة، ص12

[2] ينظر: أبوتحفة، إبراهيم علي محمد،الرواية التاريخية عند إبراهيم نصر الله (زمن الخيول البيضاء وقناديل ملك الجليل نموذجاً دراسة تحليلية نقدية)، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، 2017م، ص51.

[3] ينظر: يقطين، سعيد، قضايا الرواية العربية الجديدة، الحدود والوجود، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2012م ص84

[4] السابق، ص84

إن الجدل بين تاريخية العمل الفني ولاتاريخيته، هو أمر يفرض نفسه لدى قراءة أي رواية تمس الواقع، والعمل الفني مشروط بزمن نشوئه وبتاريخ منشئه الشخصي، ذلك أن زمن الرواية أبرز مـا يمكـن أن يكشف عن أنساقها ومضامينها، غير أن العمل الفني يتميز بإمكانية تجاوز هذه التاريخيـة مـن خـلال التخييل، فالفن هنا يتجاوز التاريخ ليركز على الجوانب الإنسانية فيه[1].

توظيف التاريخ في الرواية ليس أمرًا جديدًا، بل هو من أقدم تقنيات الفن القصصي[2]، وربما كان سليمان البستاني من أوائل من تطرقوا إلى هذا اللون الأدبي فكتب في نهايات القـرن التاسـع عشـر روايتـه التاريخية زنوبيا، وكذلك جرجي زيدان في رواياته الحجاج بن يوسف، والعباسة (أخت الرشيد)، الأمين والمأمون وغيرها، ونجيب محفوظ الذي تناول التاريخ المصري الفرعوني في بعض رواياتـه، مثـل: رواية العائش في الحقيقة وعبث الأقدار وكفاح طيبة ورادوبيس، "وقد تجاوز نجيب محفوظ الوقوع فـي براثن التاريخ فيما كتب... فوازن بين ما هو وثائقي وما هو جمالي، ولم يغلّب الفن على التـاريخ، ولا التاريخ على الفن، بتقنياته الفنية التي يجيدها"[3] لم ينقَدْ محفوظ للتاريخ انقيادًا أعمـى، ولـم يقـف عنـد حرفيته وجموده، بل أفاد من السردية التي تشكل قوام مادة التاريخ والرواية على حد سواء[4].

وفي دراسة نقدية لسامي أحمد حول تقنيات كتابة الرواية التاريخية عند زيدان رأى أن الرواية التاريخية لا تنفصل غالبًا عن السياق الأدبي الموازي لها في مجال السرد الأدبي، ويتكامل فيها الدور التـاريخي مع الدور التعليمي من حيث الغاية وطرائق التشكيل، فهي روايات تجمع بين حكاية وقـائع تاريخيـة، وحكاية متخيلة تقوم على التشويق وتغيير مسار الحدث، كما أنها تقدم وصفًا تاريخيًا وجغرافيًا للأماكن، وتسند المعلومات إلى مصادرها، وتصور جانبًا من الحياة الاجتماعية والحضارية والسياسية[5].

---

[1] ينظر: الخراط، إدوار: أصوات الحداثة، ص248

[2] ينظر: السابق، ص249

[3] الشمالي، نضال. الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، الأردن: عـالم الكتـب الحـديث، 2006، ص125

[4] ينظر: السابق، ص125

[5] ينظر: أحمد، سامي سليمان، تقنيات كتابة الرواية التاريخية عند جرجي زيدان، موقع الرأي، 2005/4/1م، تم الاطلاع على المقـال بتـاريخ 12/7/ 2021 الاثنـين، حـوالي السـاعة التاسـعة مسـاء، https://alrai.com/article/96263/%D9%85%D9%84%D8%A7%D8%AD%D9%82/%D8%AA%D9%82

إن حضور كثير من حقائق التاريخ يوحي بمصداقية الرواية وواقعيتها، لكن لا بد من الأخذ بعين الاعتبار أن النص الروائي ليس كتابة لكتلة التاريخ الجافة، وليس توثيقًا للماضي وأحداثه، إنما بث للروح فيه وإعادة إحيائه من خلال التخييل الفني. فالرواية حتى وإن كانت تاريخية لا تعني أبدًا إعادة كتابة التاريخ، بل هي إعادة تدوين الماضي على نحو جمالي[1] "هي خطاب أدبي ينشغل على خطاب تاريخي مثبت سابق عليه انشغالًا أفقيًا، يحاول إعادة إنتاجه روائيًا، ضمن معطيات آنية، لا تتعارض مع معطيات الخطاب التاريخي، وانشغالًا رأسيًا عندما تحاول إتمام المشهد التاريخي من وجهة نظر المؤلف"[2] بغرض التفسير أو التعليل أو لغايات استشرافية أو استذكارية.

والقارئ لروايات قائمة على حدث تاريخي متجذر، تراوده بين الحين والآخر أسئلة حول مصداقية ما يقرأه في الرواية، وتجده في بحث دائم عن حقيقة هذا الحدث أو وجود تلك الشخصية، وهنا "يحضر في الرواية التاريخية ما يمكن تسميته قانون المطابقة، الذي يهدف الروائي من خلاله إلى الإيحاء بتاريخيّة ما يحكيه، وأن الأحداث تروى وكأنها جرت فعلًا في الواقع التاريخي على النحو الذي تمثله الرواية"[3].

"إذن الرواية التاريخية تقوم على مبدأ المطابقة بين الرواية والواقع، وفي هذه المشابهة ايهام بتاريخية الرواية التي تقدم الواقع كما جرى فعلًا، وهنا يكمن جوهر الإبداع السردي الذي يتحقق فعلًا من خلال فعل التخييل"[4]، فهل كانت روايات الثلاثية هنا تاريخية؟

لعل عتبات النص الروائي الأولى تحسم هذا الإرباك الذي يواجه القارئ، من حيث الإشارة إلى نوع النص أو التنويه الذي يسجله المؤلف على صفحات مؤلفه الأول، وهو ذلك "المناص الإعلاني الذي يوجه القارئ إلى البعد التخييلي للوقائع المقدمة في الرواية والتي تبتدئ بهذه الصيغة: إن أي تشابه بين

---

[1] الشمالي، نضال. الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، ص108.

[2] السابق، ص117

[3] يقطين، سعيد، قضايا الرواية العربية الجديدة، الحدود والوجود، ص165

[4] السابق، ص166

ما يقدم في الرواية والواقع هو مجرد صدفة"[1]، وهو بمثابة الحسم وإنهاء الشك بشأن بعض التساؤلات الشائكة في الذهن. وبناء على ذلك يمكن تصوّر العلاقة بين الرواية والتاريخ فيما يتعلق بالثلاثية، فإلى أي مدى اعتمدت في مضامينها على التاريخ، وكيف وازن الكاتب بين الوقائع التاريخي والفن الروائي بمكوناته وعناصره؟

لقد جاءت الخبرة التاريخية لدى نصر الله في الثلاثية من خلال منظور عصري في بنية روائية خاصة، تنتمي إلى عصرها. وترتكز مادة هذه الروايات على التاريخ الفلسطيني، وتشمل فترة زمنية تمتد أكثر من خمس وسبعين سنة، تستقي مادتها من أحداث تاريخية كبرى. إذ تبدأ أحداثها من بدايات الحرب العالمية الأولى، وتستمر لتتناول ثلاثة أجيال، تبدأ من نهاية الحكم العثماني، فالاحتلال البريطاني ثم النكبة فالنكسة وتستمر بنهاية مفتوحة حتى الانتفاضة الأولى، انتفاضة الحجارة سنة 1987م، وهي بذلك تعبر أبرز ما مرت به فلسطين خلال القرن المنصرم.

وهنا لا بد من معرفة مدى التوافق بين واقعية الأحداث التاريخيّة وحجم التخييل الذي سيطر على الرواية وأيهما طغى على الآخر.

تعتمد رواية ظلال المفاتيح على الحدث التاريخي في بناء هيكلها، وهي تتكئ على فترة النكبة والتهجير 1948م، ثم تنتقل زمنيًا مع أبطالها؛ لتعكس جانبًا من جوانب النكسة 1967م، وتختتم الصورة بعد أربعين سنة في الانتفاضة سنة 1987م. إن هذه الأطر الزمانية الثلاثة هي أطر تاريخيّة مفصلية في التاريخ الفلسطيني، وهي القضية العامة التي تعيشها المنطقة، ليست بحاجة إلى مصدر توثيقي بعينه لطرح صورها المتعددة. لذا؛ لم يشر الكاتب إلى مصادر في روايته، كما أنه لم يقدم للرواية بالتقدمة الإعلانية التي تقول إن أي تشابه بين الشخصيات والواقع هو محض صدفة، والتي من شأنها أيضا أن توجه رؤية القارئ إلى أي نوع أدبي آخر غير الرواية، ما يعني أن الخيال أساسي في هذه الرواية،

[1] يقطين، سعيد، قضايا الرواية العربية الجديدة، الحدود والوجود، ص164

وأنه هو الذي شكل تفاصيل الأحداث، ضمن الإطار التاريخي الواقعي، فالفكرة الحقيقية الثابتة فيه هو الاحتلال بمراحله كلها، وهو حدث ثابت ومحوري في كتب التاريخ والأدب، ليس بحاجة إلى توثيق أو دليل في هذه الرواية، والذين عاشوا هذا الحدث التاريخي هم شعب فلسطين، ومريم -بطلة الرواية- هي صورة لهذا الشعب، فبطلة الرواية وبقية الشخصيات هي شخصيات خيالية من وحي الكاتب، تعكس ما عاشه الفلسطينيون في تلك المراحل، ويسعى الكاتب من خلال هذه النماذج أن يكشف عن مواقف إنسانية واجتماعية كانت هي الأبرز في روايته.

"إذن، هي شخصيات خرجت من خيال المؤلف لكنه استطاع تطويعها للإطار التاريخي من خلال صنع أحداث مفصلة تنسجم والإطار العام للمرحلة التي تجري فيها الأحداث"[1] مركزًا على الجانب الإنساني أكثر من الجوانب التاريخية للمرحلة.

وهنا يظهر الفرق بين عمل المؤرخ والأديب، فالمؤرخ يرصد الأحداث التاريخية الكبرى في مكان وزمان محددين، في حين أن الأديب يعيد تشكيل هذه الأحداث بلغة فنية تعنى بالتفاصيل والبناء الفني والجوانب الإنسانية، فهو يخصص العام[2]، ويتحكم في مساره وحركته، ويوجهه وفق رؤيته ضمن الإطار التاريخي الثابت.

ولا بد من الإشارة أن الكاتب قد حسم الموضوع بشأن جنسها الأدبي حسمًا واضحًا بكتابة (رواية) على صفحة الغلاف، ما يعني أن هذه الرواية قد بنيت على التخييل، فالشخصيات غير حقيقية، وتفاصيل الأحداث التي أدتها الشخصيات تفاصيل مستوحاة من الخيال.

ورواية سيرة عين كذلك الأمر، صدّرها الكاتب بإشارات واضحة حسم فيها الخلاف حول نوعها، وصنفها (رواية)، فرغم أنها تستند إلى شخصيات حقيقية ووقائع حقيقية غير أنها بنيت بالخيال كما أعلن

---

[1] أبو تحفة، إبراهيم علي، الرواية التاريخية عند إبراهيم نصرالله زمن الخيول البيضاء وقناديل ملك الجليل نموذجا، ص54

[2] ينظر: السابق، ص55

عن ذلك في صفحاتها الأولى[1]. لكننا هنا بإزاء رواية لسيرة تمتزج بشيء من التاريخ؛ ما نوّع الأجناس الفنيّة فيها، "والسيرة حياة إنسان أو بعض منها"[2] وهي تعكس ملامح السيرة المتشحة بالتاريخية والوثائقية، إلى جانب الفن القصصي المتسم بإبراز الجانب الإنساني، بلغة تخيلية شاعرية. هذه رواية تصهر أبعادًا متعددة صهرًا حميمًا كالبعد الواقعي والتاريخي والتخييلي، وهو حضور تفوّق على حضور السيرة بخصائصها الفنية المعروفة. إذن، يبدو التلاقح الأجناسي واضحًا هنا بين فن الرواية بمعماريتها، وفن السيرة الغيرية بمكوناتها التاريخية، ولعل أبرز ملامح هذا التلاقح إلتقاؤهما في الحبكة والسرد الروائي[3]، فهي أقرب إلى السيرة الروائية.

لا شك في أن الرواية أعادت إحياء سيرة حقيقية كانت مبهمة، وركزت على خلفياتها الاجتماعية والثقافية، فكريمة عبود شخصية حقيقية، وهي ابنة القس سعيد عبود، تلك العائلة التي تنتمي إلى مرجعيون في الجليل الأعلى، وتحديدًا قرية الخيام، تنحدر من أسرة مارونية الأصل، وقد نشأ أبوها في دار الأيتام السورية في القدس، وتأهل هناك للعمل التربوي والرعوي، وأتقن اللغتين العربية والألمانية، وفي عام 1890 قرر أن يترك دار الأيتام وأن يتوجه إلى بيت لحم ليعمل فيها مدرسًا وواعظًا، وهناك تعرف على رفيقة دربه بربارا بدر وأنجب منها ستة أطفال كانت كريمة عبود الثانية من بينهم، وجاءت ولادتها عام 1893م[4].

تناولت الرواية حياة هذه الأسرة بصورة شبه مطابقة للواقع، فكل أفراد العائلة حقيقيون: سعيد عبود وزوجته بربارا وأبناؤه على الترتيب: كاترينا وكريمة ونجيب وكريم ومنصور وليديا، وما حل بتلك العائلة من مصائب ونكبات كان حقيقيا أيضا، فنجيب توفي طفلًا، وكريم توفي شابًا، ومنصور أصيب

---

[1] ينظر: نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ط2، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2019م. ص4

[2] زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، لبنان: دار النهار للنشر، 2002م، ص13

[3] ينظر: جابر، كوثر، الكتابة عبر النوعية، تداخل الأنواع الأدبية في الأدب العربي الحديث، ط1، حيفا: مجمع اللغة العربية، 2012م، ص101، ص102

[4] ينظر: الراهب، متري، أحمد ماروت، عصام نصار، كريمة عبود رائدة التصوير النسوي في فلسطين 1893م- 1940م، ط1، بيت جالا: ديار للنشر، 2011م، ص36-38

بمرض عصبي أدخله مشفى الأمراض العصبية في بيت لحم[1]، كما عانت العائلة من مرض السل الـذي جعل من حياتهم جحيما، هذا إلى جانب ما عاشته من تضييق وقمع فترة الانتداب البريطاني كغيرها من العائلات الفلسطينية.

وتلتقي الرواية بالسيرة الحقيقية لكريمة في "كونها ظاهرة فريدة، ذلك أنهـا أول امـرأة فـي فلسـطين تحترف التصوير"[2]، وهذا ما بنيت عليه الرواية، فقد لقّبت بمصورة شمس وطنية[3]، وقد عملت مصـورة عائلية لأكثر من ربع قرن في بيت لحم والقدس والناصرة[4]. والقارئ للتاريخ سيجد أن كريمة نشأت في أسرة مثقفة ذات حس فني وثقافي ولغوي وحضاري؛ ما ساعدها على تطوير حسـها الفنـي المرهـف واحترافها فن التصوير، فأبوها متمكن في فن الخطابة والوعظ والتأليف، وكان له اهتمامـات سياسـية ووطنية، وكان مركزا للندوات الثقافية في زمانه ومكانه، وهو إلى جانب ذلك ذو حس موسيقي رفيع، إذ كان قائدا لجوقة أسسها في بيت لحم، وانعكس ذلك الحس على بعض أفراد أسرته، فنجد ليـديا تعـزف على الجيتار[5]، وابنه كريم منكب على المطالعة، وزوجته بربارا كانت معلمة وعلى درجة من الثقافة.

وهذا كله يتطابق مع ما جاء في الرواية، فنجد أن "القس سعيد قد وقع فـي غـرام الأورغـن مـا أن سمعه... كان مسحورًا بذلك الصوت الذي لم يسمع صوتًا بنقائه من قبل"[6]. في هذا النص ما يشير إلـى اهتمامات القس سعيد وشغفه بالموسيقى، وقد اقتنى في بيته آلات موسيقية متعددة كالأورغن والجيتار[7].

وفي أثناء الرواية يشير إبراهيم نصرالله إلى ذلك الجو الثقافي الرفيع الذي نشأت فيه كريمة، إذ "غـدت كريمة حرة، بحيث بدأت تستعيد كل الذي تعلمته، ولم تكن تظن أنها تعلمته من ذلك الجو الغنـي الـذي

---

[1] ينظر: الراهب، متري، أحمد ماروت، عصام نصار، كريمة عبود رائدة التصوير النسوي في فلسطين 1893م– 1940م، ص38

[2] السابق، ص49

[3] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين ص88، الراهب، متري، أحمد ماروت، عصام نصار، كريمة عبود رائدة التصوير النسوي في فلسطين 1893م– 1940م، ص50

[4] ينظر: الراهب، متري، أحمد ماروت، عصام نصار، كريمة عبود رائدة التصوير النسوي في فلسطين 1893م– 1940م، ص51

[5] ينظر: السابق، ص46

[6] ينظر: نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص16، ص17

[7] ينظر: السابق، ص31

ملأ البيت بالحوارات، حول الفن، والدين، والوطن، والأمثال الشعبية الفلسطينية التي يسافر والدها القس سعيد باحثا عنها بغرض تأليف كتاب"[1].

وتلتقي الرواية مع السيرة الحقيقية لكريمة في كشفها الأبعاد الاجتماعية والثقافية من خلال موضوع الصور العائلية، ما أتاح للنساء اللواتي نشأن في جو محافظ أن يتصورن دون حرج، وقد رصدت عدستها كثيرًا من النساء والأطفال والعائلات الفلسطينية. هذه الصور توثق تاريخ كثير من العائلات زمن الانتداب، ومن خلال هذه الصور صار من السهل تعرّف جوانب كثيرة من الحياة الاجتماعية آنذاك، ورؤية التنوع الحضاري والثقافي "من خلال أنواع الألبسة النسائية، أو تصفيف الشعر، أو طريقة لبس الأطفال"[2]. وهذا تمامًا ما كشفته الرواية، فكريمة دخلت البيوت وصورت العائلة والحياة الاجتماعية "فكانت الصورة النموذجية التي تريدها لعائلة فلسطينية.."[3]. لقد أشارت سيرة عين إلى أحداث كبرى حقيقية مرت بها فلسطين، وتحديدا بيت لحم، على امتداد أربعة عقود؛ لتكشف من خلالها طبيعة التطور فيما يتعلق بوضع المرأة، وطبيعة النضال، وعناية الفلسطيني بالفن، وحبه للحياة وإرادته الصلبة.

تلك الأحداث تكشف أن الكاتب مزج بين الحقيقة والتخييل على امتداد الرواية آخذًا في سرد تفاصيل حياة كريمة عبود وعلاقتها بأسرتها ثم علاقتها بمجتمعها.. وأخيرًا علاقتها بالمحتل، وقد جاء هنا توظيف الشخصية الحقيقية متكاملًا مع الأحداث الكبرى التي وقعت في تلك المراحل وذلك المكان، ما خلق انسجامًا تامًا بين الشخصية والبناء الحدثي للرواية، فهي سردية رمزية ذات أبعاد إنسانيّة أكثر منها محورًا لتاريخ صاحبة السيرة، حتى وإن اقترب نصه من ملامح السيرة، "فهي تدل على تاريخ مدون لحياة شخص مهم، هي فن قصصي يعنى بوصف الطريقة التي حدثت فيها الأفعال الخاصة مما سار من

---

[1] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص42

[2] الراهب، متري، كريمة عبود رائدة التصوير النسوي في فلسطين 1893م- 1940م، ص54

[3] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص73

سلوكه بين الناس.."[1]، أما الرواية التي بين أيدينا فهي نص ذو طابع فني تخيلي قبل كل شيء. لقد أفادت الرواية من فن السيرة دون أن تتقمص شخصيتها، ودون أن تكون مجرد سردية سيرة أو عمل تاريخي يشترط التوثيق والمركزية[2]، ودون أن تفرض مواضعاتها وقوانينها، هو فن جنح نحو "انتزاع روائي جديد وحداثي للسيرة، وتحطيم للذاتية والانتقال عبر النص من التجربة الشخصية إلى الاجتماعية. إن ملامح السيرة قد اكتست بأقنعة روائية شفيفة تم فيها تجاوز التاريخ الفردي للشخصية إلى الدلالة الاجتماعية والفكرية، هذا النص أخضع السيرة لبنية روائية مغايرة أفادت من جنس السيرة ولكنها أبت أن تظل حبيسته"[3].

أما دبابة تحت شجرة عيد الميلاد فهذه الرواية –كما صدّرها كاتبها– "استندت إلى الواقع، لكنها بنيت بالخيال، سواء ما تعلق بالأحداث أو الشخصيات"[4]، ويؤكد الكاتب أن أسماء الشخصيات والعائلات غير حقيقية، وهو يرصد الحدث التاريخي على امتداد خمس وسبعين سنة ابتداء من نهاية الحكم العثماني وفترة الانتداب، ويستمر في شبه تسلسل زمني مشيرًا خلاله إلى أحداث مهمة مرت بها فلسطين بوتيرة متفاوتة تتدرج على امتداد ثلاثة أجيال.

لقد بنيت أحداث الرواية على شهادات حقيقية ومراجع موثقة، وقد أشار إبراهيم نصر الله في نهاية روايته إلى ذلك اللقاء الجمعي الذي جمعه مع بعض أهالي بيت ساحور عام 1990م في عمان، الذي سمع فيه قصة المدينة وحكاية البقرات، كما اعتمد الكاتب على الشهادات الشفوية والمذكرات والكتب التاريخية والذكريات والتجارب التي سمعها من أصحابها داخل فلسطين وخارجها[5].

---

[1] حداد، نبيل، و محمود درابسة، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،مقالة: أبو هيف، عبدالله فنون السرد وتداخل الأنواع الادبية ص782

[2] ينظر: الشمالي، نضال، الرواية والتاريخ بحث في مستوى الخطاب في الرواية التاريخية العربية، ط1، عمان: جدارا للكتاب العالمي، 2006م، ص117

[3] الخراط، إدوار: أصوات الحداثة، ص253

[4] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ط2، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2019م، ص4

[5] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص508

وبالنظر في تلك الرواية ومقارنتها مع ما جاء في كتب التاريخ حول تلك المرحلة، نجد أن الرواية قامت على أحداث حقيقية شهدتها فلسطين عامة في القرن العشرين، غير أن الكاتب لجأ إلى تخصيص التجربة، وتفصيلها في بيت ساحور.

اتكأت الرواية على ما مرت به مدينة بيت ساحور خلال تلك الحقبة الزمنية، ووافقت الروايةُ التاريخَ في جوانب متعددة أهمها: الحدث العام الذي شهدته فلسطين منذ الحرب العالمية الأولى، ثم الانتداب البريطاني، فالحرب العالمية الثانية، والنكبة، تتبعها النكسة، وصولا إلى الانتفاضة. لقد قام الكاتب بإعادة صياغة تلك الأحداث التاريخية في قالب فني روائي في شبه تسلسل زمني من أول الرواية إلى آخرها.

كان الثقل الأكبر في الرواية يتناول المرحلة الزمنية الثالثة، وهي فترة الثمانينيات وتحديدًا انتفاضة الحجارة في مدينة بيت ساحور، وتعكس هذه الفصول كثيرًا من ملامح التاريخ الواقعية، إذ تطالعنا الصورة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للمدينة، فنشاطها الاقتصادي يتوزع على حقلي الزراعة والعمل الحرفي والتجاري، وكان لأهل المدينة دور مميز في استصلاح الأراضي وزراعتها، وتربية المواشي والدواجن، إلى درجة حققت معها المدينة الصغيرة اكتفاء ذاتيًا، وشهدت المنشآت الصناعية والحرفية تطورًا واضحًا فتشكلت نقابات عديدة مثل عمال الصدف وخشب الزيتون والخياطة...[1]، كما لعبت الأندية المنتشرة فيها دورًا مهمًا في تعبئة المواطنين وتثقيفهم، وساعد على ذلك أيضا الندوات السياسية والاجتماعية والمسرحيات الوطنية لهذه النوادي والجمعيات التقدمية، هذا إلى جانب الصحف والمجلات مثل جريدة فلسطين، وجرى ذلك تحت إشراف اللجان الشعبية وذوي الخبرة الذين عملوا على تنظيم المدينة وتعرضوا للبطش والتنكيل من قوات الاحتلال[2].

---

[1] ينظر: الشوملي، جبرائيل، التجربة العصيانية في بيت ساحور، (دراسة مقارنة العصيان الوطني والعصيان المدني)، ط1، القدس: مركز الزهراء، 1991م، ص126

[2] ينظر: السابق، ص119

وهذا ما وصفه نصرالله في أثناء روايته، "في المدينة أناس منهمكون جدًا في زراعة أفنية بيوتهم، وقطع الأراضي الصغيرة حولها، وأصص الشرفات، وخيّل إليه أن أعداد الدجاج لم تكن، من قبل، بهذه الكثرة أبدًا، أما الأغنام والماعز فكانت ترعى أول العشب النابت على جانبي الشارع. أشبه بمزرعة كبيرة كانت المدينة"[1].

غير أن هذا التقدم الزراعي والحرفي في المدينة اصطدم بآلة الاحتلال التي استهدفت الأشجار ومزروعات القرية، إلى جانب تخريب الصناعات الوطنية الناشئة وفرض الضرائب عليها[2]، الأمر الذي تسبب بحركة عصيانية شعبية، فرفض السكان دفع الضرائب، وهنا انتقلت المقاومة في المدينة إلى صورة نضالية مختلفة ومنظمة، "حين قرر المواطنون التخلص من حيازة الهويات الإسرائيلية وتسليمها للسلطة الإسرائيلية.. وحين رفضوا بشكل جماعي دفع مستحقات الضرائب المفروضة عليهم وخاضوا معركة عصيانية محدودة طالت جميع أوجه الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والنضالية على مدار اثنين وأربعين يومًا من الحصار والتجويع والتنكيل والمواجهة الشعبية"[3].

وهذا حدث تاريخي موثّق في سجلات المدينة والصحف، "لقد دفع هذا الحدث النوعي في مضمونه سلطات الاحتلال لاتخاذ اجراءات وتدابير بعضها في نطاق المساومة، وبعضها في نطاق القمع لمنع تحول الظاهرة العصيانية في بيت ساحور إلى ظاهرة عامة في المناطق المحتلة"[4]، وجاء التنفيذ سريعًا إذ "قامت السلطات بأغلاق جميع مداخل المدينة.. واحتجاز بطاقات هويات المواطنين، وتحويلهم إلى مدرسة بيت ساحور التي أحالتها سلطات الاحتلال إلى مركز استجواب ضريبي؛ لإجبار المواطنين على دفع الضرائب"[5]. كما "قامت قوات الاحتلال باقتحام بيوت السكان ومشاغلهم ومتاجرهم ومرافقهم

---

[1] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص233

[2] ينظر: الشوملي، جبرائيل، التجربة العصيانية في بيت ساحور، ص124

[3] السابق، ص128

[4] السابق، ص128

[5] السابق، ص133

ومداهمتها، وأسفر ذلك عن سلب ونهب شامل لجميع محتوياتها من أدوات عمل، وسلع، ومركبات، ومصاغ ذهبية، وأموال، وأثاث.."[1].

وهذا ما صاغه نصرالله بأسلوب فني روائي امتد على صفحات عدة في النصف الثاني من الرواية "رفض الناس استعادة هوياتهم، رغم كل التهديدات التي أطلقها الكابتن داود، فشلت الصفقة المعقودة بين الجيش والبلدية"[2]. فجاء رد الجيش وصادروا كل ما يمكن مصادرته "جهاز التلفزيون، الثلاجة، الأسرة، الطاولة، المذياع، الكتب، آلة الطباعة، الكراسي، موقد الغاز في صندوق السيارة"[3]. وفصّلت الرواية همجية الجيش، إذ دمروا بأمر من الكابتن داود المحلات التجارية والمهنية، حطموا التماثيل الخشبية[4]، وفرضوا حصارا خانقا، وأغلقوا الطرق، وأغلقوا المدارس وحولوها لأماكن للتحقيق[5]، دمروا الأراضي والمحاصيل الزراعية[6] وهدموا البيوت[7] وشنوا حملة اعتقالات واسعة رافقها تنكيل بالمعتقلين. وردت المدينة بالصمود والتمرد ورفضت الاستسلام، وكسر الناس حظر التجوال، كانوا على استعداد لأن يموتوا[8].عقوبات قاسية جدًا وحصار ومحاربة لكل أشكال الحياة والثقافة والإبداع في المدينة، كل ذلك صاغه الكاتب في قالب لغوي فني روائي، متحررًا من سطوة اللغة التاريخية الجافة، ومبرزًا القضايا الإنسانيّة والفنيّة فيه.

وقد لجأ الكاتب في هذه الرواية إلى ذكر مصادره؛ ليؤكد التداخل بين الحدث التاريخي ولغة الأدب التخييلية، ومن ذلك ما أورده من خطابات منقولة مأخوذة من الصحف كخطاب إسحق رابين "إننا سنلقن أهالي بيت ساحور درسا لن ينسوه، حتى لو اضطررنا لفرض حظر التجول لمدة شهرين، لن ندع

---

[1] الشوملي، جبرائيل، التجربة العصيانية في بيت ساحور، ص135
[2] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص453
[3] السابق، ص493
[4] ينظر: السابق، ص299
[5] ينظر: السابق، ص396
[6] ينظر: السابق، ص374
[7] ينظر: السابق، ص424
[8] ينظر: السابق، ص471

العصيان الوطني ينجح، ليأخذ الأمر شهرًا، هم سينكسرون. هذا امتحان يجب اجتيازه بشكل سريع وحازم؛ لأنهم يريدون تحويل بيت ساحور إلى رمز"[1]، هذا التوظيف يهدف إلى محاولة الكاتب إثبات مصداقية القول السردي، وحرصه ألا تغيب هذه الأحداث عن وعي المتلقي، وبهذا الحضور الدائم تستمر الإدانة والتمسك بالحق المسلوب.[2]

فالكاتب هنا عمد للخيال المؤطر بالحقيقة ليقترب بالخيال من الواقع، فهو لم يعتمد شخصية تاريخية عمودًا فقريًا للنص الروائي رغم واقعية الأحداث، ولم ينحز للتاريخ على حساب الفنية، بل أفاد من القصص والروايات التي سمعها وقرأها عن تلك الفترة ليرسم صورة عامة لشخصياته المتخيلة، وليغوص من خلال هذا الخيال في أعماق الشخصية، وليسد الفراغات في جسد التاريخ، فكانت النتيجة نصًا روائيًا معتمدًا على الذاكرة الشعبية، ومعتدلًا بين الواقعية والخيال، ومتعدد الأنواع الفنية ومنفتحًا عليها[3].

وهنا لا بد من الإشارة أن نصرالله زار مدينة بيت ساحور؛ ليتعرف جغرافية المكان وتراثه وتاريخه، وقد أفاده ذلك في رسم صورة حقيقية للمكان، وبالتالي إقامة علاقة واضحة بين أبطال الرواية وبين الفضاء المكاني الذي تتمخض عنه أحداث تنسجم وبقية العناصر الروائية. فالكتابة تحمل تاريخ المكان، وتراثه، لكنها تحوره وتستوعبه وتصهره في داخلها وتغيره[4].

إن بعض شطحات التهاويل والتخاييل هنا ليست مستوحاة من التاريخ بل مستلهمة من سحرية الخرافة الشعبية[5]، فحضور الفانتازيا والعجائبية في الرواية جنح بها نحو النص الروائي وابتعد عن شروط الرواية التاريخية. فجفاف ينبوع الخيال هنا يحول النص إلى كتاب تاريخي توثيقي، لذا لا بد من الخيال

[1] الشوملي، جبرائيل، التجربة العصيانية في بيت ساحور، ص136، ودبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص439

[2] ينظر: أحمد، مرشد، الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصرالله، ص140- 141

[3] ينظر: أبو تحفة، إبراهيم علي، الرواية التاريخية عند إبراهيم نصرالله زمن الخيول البيضاء وقناديل ملك الجليل نموذجا، ص67، ص76

[4] ينظر: الخراط، إدوار، الكتابة عبر النوعية، ص33

[5] الخراط، إدوار: أصوات الحداثة، ص222

الذي يلتهب بحضور لغة الشعر وايقاع الموسيقى وتقنيات السينما والتمثيل وحضور الأسطورة واستلهام المأثور الشعبي بأنواعه. فروايات الثلاثية ليست روايات تاريخية بالمعنى الحقيقي، "هي روايات أفكـــار وأقضية وتحليلات، وإن اتخذت إطارها من التاريخ القديم، فهي لم تقلّب رائحة التـــاريخ المميـــزة، ولا تبعث نكهته ومذاقه، ولم تهتز الحياة بكثافتها في الأسماء التاريخية"[1]، هي سرديات أو سردية والســـردية "لا تعني علم نوع واحد من أنواع السرد بل علم السرد بما هو مختلف عن سواه، وبما هو مؤتلف فيـــه ومطرد في بناء نصوصه"[2]. لقد تمكن الكاتب من صنع تاريخ من نوع خاص، تتراسل فيـــه الشخصـــية الحقيقية مع الشخصيات الخيالية، وتتصهر فيه الحقائق التاريخية في أبنية سرديّة خياليّة تنتمي إلى عـــالم الفن على الرغم من مضامينها الواقعية[3].

جاءت ثلاثية الأجراس خير مثال للنص الأدبي ما بعد الحداثة، فهي سردية متعـــددة الفنـــون، تحـــرر مبدعها من قيود الكتابة الروائية التي ظلت مسيطرة مدة من الزمن. ورغم ظهورها في سياق تـــاريخي، إلا أنها تخلصت من هيمنة المواصفات والقوالب الجامدة، واحتوت سرديات صغيرة متعددة تداخلت دون تنافر أو اصطدام.

وعن تداخل الفنون السمعية والبصرية في الثلاثية فيمكن القول إن النص الروائي لدى إبراهيم نصـــرالله يقترب من صورة النص الثقافي، "وهو النص العام الذي يتجلى في مجمل النصوص التي يتفاعل معهـــا النص الروائي بغض النظر عن جنسها في حقبة ما، ويتأثر بإنجازاتها، ويتحقق من خلال الحوار معها، ويتسع ليشمل الفنون السمعية والبصرية، كفنون التشكيل والسينما والموسيقى والغنـــاء"[4]. وفيمـــا يلـــي تفصيل لصور هذا التداخل.

---

[1] الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص44

[2] زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، لبنان: دار النهار للنشر، 2002م، ص107- ص108

[3] عبد القادر، محمد، ثلاثية الأجراس لإبراهيم نصرالله، جمالية التشكيل وقوة الدلالة، تم الاطلاع بتاريخ 2021/7/14 الأربعاء مســـاءً، http://alrai.com/article/10502566/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A3%D9%8A-

[4] ينظر: يقطين، سعيد، قضايا الرواية العربية الجديدة، الحدود والوجود، ص98

المبحث الثاني: الفنون البصرية

السينما

لا شك أن الأدب سابق لفني السينما[1] والمسرح، فليس غريبًا أن يوظف النص الأدبي كثيرًا من تقنيــات هذين الفنين، كما اقترضت السينما والمسرح من النصوص الروائية مادتها الأساســية، ولعــل الســرد والحكي والقص هي أبرز ما تقوم عليه هذه الأنواع الفنية.

وليس غريبًا أن تتفوق السينما أحيانًا على النص الأدبي، وأن تساهم في نشره وشهرته، ولا شك كــذلك أن مرد هذا التفوق يعود إلى قدرة الأديب وإبداعه في صهر هذه الفنون معًا ضمن بوتقة واحدة، تجعــل من النص المقروء شاشات بصرية ومشاهد سينمائية[2] من السهل قراءتها قراءة دراميــة. وعليــه، فقــد "أفادت الرواية من السينما، وتأثر الروائيون بتقنيات الفيلم، لإثراء أعمالهم السردية باســتعارة أســاليب المونتاج[3]، التقطيع[4]، الزوايا[5]، الحركة، السيناريو[6]، والصورة"[7]. وحديثا، صار بمقدور السينما تحويــل كل شيء إلى فيلم أو مشهد سينمائي، ما فتح عصرًا جديدًا للثقافة البصرية، لذا يرى إبراهيم نصرالله أن على الفنون الكتابية ألّا تغفل أدوات الفن السنمائي من أجل تحقيق نجاحات أكبر على صــعيدي التلقــي والتداول[8].

---

[1] تقنية إنتاج الأفلام (التسجيل الحركي)، ينظر: جورنو، ماري تيريز، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، ص16

[2] المشهد السينمائي: هو جزء من الشريط يحوي جزءا معينا من أحداث القصة المصورة، ويقابل المشهد فــي الســينما الفصــل مــن الكتاب، ينظر: الفرجاني، محمد علي، الحلقات الدراسية في مجال كتابة السيناريو، ط1، طرابلس، ليبيا: المنشأة العامة للنشر والتوزيع، 1986، ص59

[3] المونتاج هو فن التجميع والتركيب وهو التتابع الذي يولد المعنى، سلسلة مترابطة منتظمة متتابعة من أجل تكوين المشــاهد، ينظــر: ايزابرجر، آرثر، النقد الثقافي، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، ط1، مصر: المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص76.

[4] التقطيع نص مكتوب ومقسم إلى أعمدة تمثل صور السيناريو وأصواته لقطة بلقطة، وهو يشكل المرحلة العليا قبــل تصــوير الفــيلم. جورنو، ماري تيريز، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، ص27

[5] زاوية التصوير: تتوقف على موضع العدسية الشيئية بالنسبة لحقل التصوير، أفقية عمودية من فوق أو من تحت.. ينظــر: جورنــو، ماري تيريز، معجم المصطلحات السينمائية، ص5

[6] السيناريو: نص الفيلم المعدّ مسبقا.

[7] نشوان، حسين، عين ثالثة تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية، ص53

[8] ينظر: بن صالح، نوال، من الرواية إلى السينما: بحث آليات الاقتباس، مجلة الخطاب، مج1، ع1، جامعة مولــود معمــري، تيــزي وزو، 2020، ص179

لقد بدا تأثر نصرالله واضحًا بالسينما، وهو تأثر يعكس شغفه بمتابعة الفن السينمائي والإلمام بأصـــوله، بل إن القارئ رواياته يشعر أن هذه النصوص قد كتبت بعناية ليتم تحويلها إلى أعمال سينمائية، وقراءة متأنّية لهذه الأعمال تكشف عن تراسلها مع السينما، إذ استعارت من الفنّ السّابع اللقطـــات الســـينمائية[1] وأساليب المونتاج والكولاج[2]، وما يتعلق به من إضاءات وديكور وخلفيات ومؤثرات بصرية وصـــوتية. وهنا، لا بد من إلقاء الضوء على التداخلات السينمائية في ثلاثية إبراهيم نصرالله، وتبيّن مدى انعكاسها على النص وإثرائه، وكذلك تبيان تأثير هذه التداخلات في الجنس الأدبي.

في الثلاثية لغة فنية تراوحت بين السرد والعرض، وظهر العرض من خلال هذا "التقطيـــع الســـينمائي الذي لجأ إليه المؤلف تجنبًا للتكرار وضخ الحدث على هيئة لقطات سردية متماسكة"[3]. لقد استحضـــرت هذه الروايات بعدًا بصريًا ارتبط بخصائص الصورة المرئية المتحركة، فلغة السينما تكون قادرة علـــى احتواء الألفاظ التي تستعيرها من تمثلات الصورة، وإطلاق مخزونها من أسماء الأفلام ونجوم الغنـــاء والشخصيات الهامشية والمشاهد الايحائية التي احتوت عليها الرواية[4].

والمؤلف يضع سردية صاحب الحق مقابل سردية المحتل من خلال حوارات ومشاهد تقترض ملامحها من الفيلم السينمائي، فالفيلم بجوهره حكاية، "وهما معا يشيران إلى شيء، والشيء في حد ذاته خطاب"[5]، الأمر الذي يجعل من النص صورة بصرية تقرّب إلى الذهن ما عاشته فلسطين من مآس خـــلال تلـــك

---

[1] اللقطة السينمائية: هي الصورة المفردة التي نراها على الشاشة قبل القطع والانتقال إلى صورة أخرى، كوريجان، تيموثي، كتابة النقد السينمائي، ترجمة جمال عبد الناصر، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص55

[2] الغزي، محمد، تراسل الفنون في الأعمال الروائية، مجلة نزوى، اكتوبر، 2017م، تم الاطلاع علـــى المقـــال 2021/7/15 ظهـــر الخميس، https://www.nizwa.com/%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%B3%D9%84-

[3] ينظر: الربيعي، حميد، "طفل الممحاة" لوحات سردية أنيقة وبعيدة عن المباشرة، 16 تشرين الأول 2015م، تم الاطلاع على المقـــال 2021/7/29، مســـاء الخمـــيس، https://www.addustour.com/articles/88144-%C2%AB%D8%B7%D9%81%D9%84-%D8%A7

[4] نشوان حسين، عين ثالثة تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية، ص55

[5] مرابطي، صليحة، بلاغة السرد بين الرواية والفيلم، ع3، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري تيري وزو، 2011م، ص226

الفترة الزمنية. لقد تناولت الثلاثية المشهد الفلسطيني من اللقطة[1] البعيدة إلى القريبة، أو كما تسمى في لغة السينما الزووم[2]، الأمر الذي وفر للقارئ متابعة نمو الشخصيات وتفاعلاتها على امتداد ثلاثة أجيال، فكأننا إزاء مسلسل سينمائي ذي أجزاء متعددة يواكب مرور الزمن، ويسلط الضوء على صراع الأجيال الذي تشهده القضية الفلسطينية[3].

ففي ظلال المفاتيح يبدأ الكاتب من موقف استرجاعي عاشه ناحوم الجندي الإسرائيلي عندما ضل طريقه داخل قرية عربيّة عقب هجمة صهيونية، إذ يصور في هذا المقام مشهدًا سينمائيًا، تقف فيه مريم وجهًا لوجه مع هذا الجندي التائه الذي اتخذ من حظيرتها مخبأ له، حتى ليستحضر القارئ المشهد بأكمله، من حيث المكان وديكوره ومحتوياته ودرجة الإضاءة فيه، "أخرج رأسه من خلف البرميل. لم تكن هناك. تقدم نحو الباب، سمع صوت أقدام، كان الوقت قد فات على أي تراجع. وجها لوجه وجد نفسه مع مريم... لم يستطع رؤية وجهها بسبب الضوء الذي يخترق باب الحظيرة خلفها.. أغلقت الباب، تراجع، تلاشى غموض وجهها، اكتست ملامحها صرامة غير عادية، والتمعت عيناها بالوعيد، تراجع خطوتين، تعثر، سقط، وضع راحتيه فوق رأسه.. امتدت يدها نحو كتفه اليمنى، أطبقت أصابعها عليه بقوة.. ستقتله، فكر في ذلك.."[4].

النص السابق مشهد تمثيلي مكتمل، يستحضر القارئ تفاصيله بتقنية الكاميرا القائمة بزاوية معينة، تقرب الصورة بتقنية الزووم، وتتنقل تنقلات خاطفة بين الشخصيتين خلال المشهد، ترصد الحركة وتتبعها

---

[1] اللقطة هي نقط الارتكاز التي يقوم عليها المونتاج السينمائي، وتكون غاية في الدقة خلال تصوير المشهد، لا سيما في مجال السرعة ومسافة التصوير ومنها: الشاملة والقريبة والبعيدة والبطيئة والسريعة والمتوسطة. ينظر: حشايشي، سهام، تشظي السرد وتداخل الخطابات في الرواية المغربية، مجلة الخطاب، مج13، ع2، جامعة مولود، تيزي وزو، 2018م، ص150

[2] وهي اللقطات المسافية التي تتخذ شكلها على أساس قرب أو بعد المسافة بين الكاميرا وموضع التصوير، والزووم يعني تقنية التقريب، الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ط1، الرياض: المركز الثقافي العربي، 2008، ص231

[3] ينظر: زكارنة، أحمد، متى سنعود أبناءً لأولادنا؟ - سؤال نصر الله في "ثلاثيّة الأجراس"، موقع فسحة، 2020/03/08، تم الاطلاع 2021/7/11، مساء الأحد
https://www.arab48.com/%D9%81%D8%B3%D8%AD%D8%A9/%D9%88%D8%B1%D9%82/%D8%

[4] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ط2، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2019م، ص15-، ص16

وتتدرج معها، تنقل ردة الفعل والمشاعر بحرفية تصويرية من خلال رصد لغة الجسد وحركاته، إذ بدت واضحة صدمة كلتا الشخصيتين حال التقائهما وجها لوجه، ناحوم يتراجع في ارتباك واضـــح، ومـــريم تتفاجأ به، في جو مشحون بالغضب والقلق، يستطيع القارئ استحضاره. وقد كان من أبرز سمات اللغة السينمائية هنا القطع[1]، فالكاتب "بدأ عملية تأسيس المشهد الذي سيجري فيه التصوير... موضحا حركـــة الكاميرا (التقدم، التراجع، الارتفاع) التي تحدد معالم المشهد الذي يدور فيه أحد مكونات المشهد"[2] هـــذه اللغة السردية وهذا التهجين الفني استطاع تحويل المفردات التداولية إلى لغة بصرية مشبعة بالمشـــاعر والرموز[3].

كما تتميز اللغة السينمائية التي سيطرت على النص الروائي هنا بالتكثيف، ويتجلى ذلك بنقـــل الحـــدث واقعيا بإيجاز شديد يشمل كل ما في تلك اللقطة من حركة وزمان ومكان، وهو ايجاز مكثف يغني عـــن الشرح المفصل، فالسينما هنا دخلت في الحدث مباشرة وبشكل مفاجئ دون مقدمات طويلة عبر لقطـــات كبيرة لتوصيف جغرافية المكان وتضاريسه، وهذا ما اختصر كثيرًا من الحوارات والأفعال[4].

وتظهر ملامح تكثيف اللغة السينمائية وتقطيع مشاهدها في مشهدي هدم القرية، "عم الصمت كما لو أن الصمت هو الانفجار، رفع ناحوم عينيه عن مفتاح التفجير، ونظر إلى القرية، فلم يـــر غيـــر بيـــت أم جاسر، كل البيوت في عينيه كانت متشابهة إلا ذلك البيت... بسرعة أنزل ناحوم يده، وبالسرعة نفســـها صعدت الأرض إلى السماء، طارت القرية، طار بيت أم جاسر، وفي البعيد، فوق الجبـــل، مـــن بـــاب خيمتها، كان باستطاعة مريم أن تسمع الانفجار، وترى القرية تطير في الهواء، قبـــل أن تتحـــول إلـــى سحابة من غبار، سحابة تحملها الريح نحو الشرق، فتجتاح خيمتها في الأعالي، وتجتاح كل البيوت التي

---

[1] والقطع هو عملية توضح المسافة التي توضع فيها الكاميرا، والزاوية التي تأخذها للمشهد لرصد الصورة والحركة والصوت وإبـــراز صفات المكان وأثاثه ودلالته، نشوان، حسين، عين ثالثة تداخل الفنون والاجناس في أعمال إبراهيم نصر الله الإبداعية، ص65

[2] أحمد، مرشد، الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله، ص123

[3] ينظر: السابق، ص65

[4] ينظر: السابق، ص65

خلفها وتجتاحها."[1] إن مشهد الهدم المرئي الذي استغرق عرضه ثوان، سبقه بناء متدرج بطـيء غير ملاحظ استغرق عمرًا كاملًا، وقد تم عرضه بتقنية اللقطات السينمائية[2]، فمرة ترصد الكاميرا يد نـاحوم، ثم بتقنية التقريب الزووم تركز الكاميرا على بيت أم جاسر وتهمّش بقية البيوت، يتبعـه إنـزال مفتـاح التفجير، فنسف القرية، وتشكّل غيمة كبيرة سوداء اجتاحت مريم في خيمتها!

ومثله مشهد الهدم الثاني، وكلاهما يعكس إلى جانب لغة الايجاز السينمائية، لغة شعرية سينمائية، وهـي لغة تتصل "بثراء النص الذي تتعدد فيه البناءات والتقنيات، وتتداخل فيه الفنون والمشـاهدات المرئيـة واللامرئية"[3]. إن شعرية الصورة السينمائية هنا تنشأ عن "التجاورات بـين اللغـة اللفظيـة والصـورة المرئية، وتداخل الأجناس الأدبية والأحداث والبناءات، والأشخاص، والأماكن، والأزمان، التي تشـكل طبقة واحدة في الصورة والصوت والحركة"[4].

وتبرز هذه اللغة السينمائية المكثفة في مشهد إعادة بناء القرية، "كانت الدموع الصامتة تغطـي وجـوه الجميع... وكانت أم جاسر تعمل كما لو أنها تلك الصبية التي تنقلت بين الحقول، هناك، قبـل أربعـين عاما.. كانت أم جاسر قد أعادت بناء قريتها كما كانت تماما.. ولكنها بدل أن ترفـع الجـدران، كانـت تضع خطوطا من الحجارة مكانها.. لم يكن ينقص القرية كي تعود كما كانت مـن جديـد إلا أن يبـدأ الرجال العمل على بنائها وقد انتشر مخططها واضحًا أمام أعينهم.."[5]. أبرز ما ميز هذا المشـهد هـو تكثيفه وايجازه الذي عكس حياة كاملة في زمن قصير، مشهد يشكل ذروة الحلقة بلغة مكثفة، لا يهم مـا تبعه من تدمير للمخطط وإزالته، إنما الأهمية تكمن في هذا المشهد الغرائبي الصادم.

---

[1] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح ص54، ص55

[2] ويظهر هنا تكنيك اللقطة البعيدة: التي توضح المكان العام والنظرة الشاملة على ساحة الأحداث، ص93، وتكنيك اللقطة القريبة: التي تقترب من الكادر او الممثل وتبين بعض تفاصيله، أو الشيء الذي تسعى لإبرازه والتركيز عليه، ص96، سان، تيرسـون، الإخـراج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983

[3] نشوان، حسين، عين ثالثة تداخل الفنون والاجناس في أعمال إبراهيم نصر الله الإبداعية، ص65

[4] السابق، ص66

[5] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح: ص131، ص132

ومشهد حمل أبي جاسر للحصان مشهد سينمائي فانتازي آخر، "نفض أبو جاسر جسده، كما يفعل الحصان تمامًا، وتوجه إلى حصانه بصمت.. توقفت كل القلوب عن الخفقان، وانحبست الأنفاس، اقترب من حصانه، ربت عليه وهمس له: يظنون أنني لم أعد أدللك منذ أن كبرت. ورفعه"[1].

ولأبي جاسر مع حصانه مشهد يعكس تقنية التصوير السينمائي البطيء، ثم السريع، "أصبح أمام الحصان، رأى قطرة تسقط، ثم أخرى، اعتقد أن السماء تمطر، رفع عينيه، وجد نفسه وجها لوجه مع الحصان الذي كان يبكي، سقط قلب أبو جاسر، وسقطت دموعه، بسرعة راح يحرر الحصان من المحراث الذي كانت دموعه تتدفق أكثر فأكثر، وقبل أن يستدير أبو جاسر ليراه، ليعتذر له، سمع شيئًا ما يسقط، شيئًا كبيرًا يسقط، عالمًا كاملًا يسقط، التفت بسرعة، كان الحصان ملقى على الأرض، صاح رفع رأسه إلى السماء، وقال كل ما لم يقله منذ النكبة في نظرة واحدة إليها.. وأعتم العالم"[2].

لقد تم تسليط ضوء الكاميرا هنا على قطرة الماء التي تسقط من عين الحصان، وحالة التدرج البطيء لسقوطها، وتكرار ذلك، ما أعطى المشهد حسية مؤثرة، ثم أعقبه بحركة تصويرية سريعة قامت على تحرير الحصان من قيد المحراث، لكنها لم تكن بالسرعة الكافية لتحقيق تلك الحرية، لقد فات الأوان ومات الحصان، وكان ذلك السقوط بمثابة القشة التي قصمت ظهر أبي جاسر وفجرت براكين غضبه، وينتهي المشهد بإطفاء ضوء الكاميرا.

إن سقوط الحصان يعادل هنا سقوط الوطن. هذا التراسل بين السرد واللغة الشعرية والولع بالتفصيلات في المشاهد السينمائية، مكن النص من استيعاب تناقضات الصورة التي جاءت نتيجة لتناقضات الواقع واختلاف الزمن، فمرة يرفع الحصان أيام القوة والحرية، ومرة يسقط معه ضعفًا وقهرًا.

ولشعرية الصورة السينمائية أثر واضح في النص الروائي، فهي انعكاس مرئي لجماليات المكان والحركة الإنسانية فيه، بالإضافة إلى المزج اللوني وتداخل نبرات الأصوات والتعبيرات الرمزية

[1] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح: ص28، ص29

[2] السابق، ص74

وبكرية الصورة التي توفر مقدارًا من الدهشة عند تصوير لقطة معينة[1]، أو رصد مشهد لا يمكن تصويره بسهولة مثل مشهد النسف ولحظة الاغتيال.

والصورة السينمائية أو اللقطة، تتشكل في ذهن القارئ من خلال الوصف الدقيق الذي يقدمه الكاتب للمسافة والحجم والزاوية حسب الرؤية التي يريد الكاتب إبرازها، فزاوية اللقطة مثلًا توضح العلاقة العاطفية[2]، أو تعكس ردة الفعل أو طبيعة المشاعر أو حجم الدمار أو أسرار المكان. وليس أدل على ذلك من المشهد الذي صور فيه الكاتب كريمة عبود، وهي تستعد لالتقاط صورة لإحدى العائلات، ما قبل التقاط الصورة، الاستعداد والترتيب والعناية بالديكور وملاحظة انعكاس الضوء ووجود الظل، وتفاصيل المشاعر التي تنعكس على الوجوه، ثم تحين اللحظة المناسبة لإنهاء اللقطة، "بهدوء جلست تراقبهم يخرجون من غرفة ويدخلون أخرى، كل ما طلبته أن تكون ألوان ملابسهم من عائلة لونية واحدة.. الصورة بالنسبة إليها مثل تنسيق الزهور.. وفي القصائد يحدث ذلك.. وفي الموسيقى.. في البناء.. كانت تبحث عن ذلك الخيط الذي يمر عبر الأشياء والذي أسمته التناغم"[3]. وترصد اللقطة المشاعر في هذا المشهد من خلال وصف الشاب القلق الذي يبدو في عجلة من أمره، والذي يستحثهم طوال الوقت لكي يسرعوا، ويكاد يهرب من المشهد قبل اكتماله لفرط قلقه.

وتظهر تلك اللقطة المأخوذة لمشهد يعكس فانتازية عجيبة لعين البقرة، وهي تقف محدقة بناحوم، "ارتفع صوت صرير عجلات السيارة التي تشبثت بالأسفلت، وتوقفت فجأة، رفع ناحوم وجهه، كانت بقرة سوداء ضخمة على بعد متر واحد من مقدمة العربة.. استعاد أيام مكوثه مع تلك الأبقار، انقبض قلبه، ظلت البقرة تحدق إليه، وكأنها تعرفه.. أطلق السائق بوق سيارته، لم تتزحزح، واصلت تحديقها إلى ناحوم، إلى أن اكتفت، نفضت رأسها وأخلت الشارع"[4]، هذا المشهد يصور لقطة سينمائية ضمن مدة

[1] نشوان،حسين، عين ثالثة تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية، ص66

[2] ينظر: السابق، ص67

[3] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص73

[4] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص234

زمنية ثابتة، يتوقف خلالها الزمن، ويحل سكون مؤقت تسبقه وتتبعه حركة وصوت، وتتجسد في تلك اللقطة الكثير من المشاعر والاسترجاعات لدى ناحوم والبقرة، يشعر القارئ هنا أن الكاميرا ترصد عين البقرة بتقنية التقريب، ذلك لأن التحديق البصري أهم ما يميز هذا المشهد.

وفي الوقت الذي تلتقط فيه الكاميرا السينمائية هذه اللقطة تتداخل حوارات وأصوات متعددة شكلت تنوعًا فنيًا آخر في هذه المشهد، "فالصوت يلعب دورًا مهمًا في توسيع دائرة المشاهدة لمعرفة الأشياء التي لا نراها إلا بأثرها"[1]، وكان ذلك جليًا بصوت صرير العجلات جراء توقف السيارة المفاجئ على الإسفلت، وصوت البقرة العابرة، وانتفاضها وانقباض ناحوم وتكدره.

وتظهر ملامح الفيلم البوليسي أو الحربي في لغة إبراهيم نصرالله، فتأتي الألفاظ مدججة بالجريمة، وكأنها قنبلة موقوتة، تطالعنا هذه المشاهد العنيفة في فصل: (بيت ساحور – فيتنام)، فالعنوان بحد ذاته يعكس المحتوى الملغوم للنص. في هذا المشهد تحضر الآلة العسكرية الثقيلة بصورها المتعددة: الطائرة والدبابة والقنابل والرصاص، وتنضم عصابات المستوطنين المتطرفين إلى المعركة، تاركين ضمائرهم خلفهم[2]، ولا ينجو من الاستهداف بشر أو شجر، حرب على المدينة الصغيرة، حرب عشوائية بمعنى الكلمة. ويتبع هذا الفصل، (فصل القيامة)، وهو عنوان شديد الدلالة، فالمشهد أشبه ما يكون بيوم القيامة، لما تحولت الجنازة إلى مظاهرة جنونية، "بدأ الناس يرجمون الجنود بالحجارة، بكل ما تصل إليه أيديهم، لحظات خاطفة، وتحولت المنطقة إلى سحابة هائلة من الغاز المسيل للدموع وسط إطلاق شديد للنيران.. بسرعة هبط شاؤول وجنوده الأدراج.. كان الشارع المجاور للعمارة خاليًا، كأن هناك منع تجول خاص صدر بشأنه.. وسط إطلاق النار كان شاؤول يتقدم، بينما ذاكرته تستعيد مشاهد عاشها في حرب فيتنام.. كان يطلق الرصاص على كل من أمامه، القتلى يتكاثرون حوله، صغارًا وكبارًا، والدم يتناثر فوق الجدران، وأطلت فتاة في الثالثة عشرة من عمرها، ربما، من شباك على يمينه، أطلق عليها النار،

---

[1] نشوان، حسين، عين ثالثة تداخل الفنون والاجناس في أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية، ص70

[2] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص464

وأسقط قنبلة داخل البيت عبر النافذة، سمع الانفجار، ورأى يدًا صغيرة تطير، تمر من أمامـــه وتـــرتطم بنافذة مغلقة على يساره، وواصل تقدمه، إلى أن وجد نفسه بين جنود آخرين يطلقـــون النـــار.. التفـــت خلفه، كان كل شيء هادئا، كاللحظة التي غادر فيها البناية، عند ذلك بدأ بإطلاق النيران"[1].

في هذا النص تسيطر الألفاظ الحربية وتكاد تشكل معجمًا خاصًا: الهبوط، التقدم، الجنود، إطلاق النـــار، القتلى، الحرب، الرصاص، القنبلة، الانفجار، النيران... حتى لحظات الصمت والهدوء واختفاء البشـــر في لقطتين من المشهد، هو جزء من عنصر المفاجأة والترقب والمباغتة الذي تتميز به الأفلام الحربيّة، مشاهد تسقط القلب وتبعث على التوتر والترقب. ثم إن المؤثرات الصوتية في هذا المشهد العنيف لا تقل حضورًا عن المؤثرات الحركية والبصرية، فهي تتذبذب بين الشدة والقوة كصوت الرصاص والقنابـــل والمروحية والهتاف، وبين لحظات الصمت المحفوفة بالانفجار والفزع، إنه الصخب الصوتي المفـــاجئ والمتوقع الذي يتبع الصمت ويفزع منه القارئ ويجفل منه.

وتتكرر مشاهد (الأكشن) والحروب كثيرًا في هذه الثلاثية، كيف لا وهي تتناول غير عدوان واحـــتلال ومعركة، ولعل أبرز خصائص هذه المشاهد هو حضور مفردات الحركة، لا تدل على الحركة فحسب، بل تشير إلى أجسام متحركة، سواء كانوا ثوارًا أم جيشًا أم طائرات أم ســـيارات عســـكرية أم انطـــلاق قذائف أم غير ذلك مما يثير جوا من الديناميكية الشديدة في النص، ومثلها، مشهد قصف قرية السرو في ظلال المفاتيح، ومشاهد من الثورة الكبرى وإعدام الثوار في سيرة عين، ومشهد الهجوم علـــى القـــرى الهادئة الآمنة واجتياحها وجمع رجالها والقتل العشوائي[2]. إن المحمولات التي تحويها المشاهد الســـابقة تشير إلى أحداث هامة ودامية في التاريخ الفلسطيني، وعرضها بهذه التقنية يهدف إلى الإبقاء على فعـــل الإدانة لدى المتلقي تجاه من تسبب بها.

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص470

[2] ينظر: السابق ص104، ص105

وتقترن بعض مشاهد الرواية بمشاهد كثيرة استعارها الكاتب من أفلام الرعب[1]، وفيها ألفاظ توحي بمشاهد سينمائية تحتاج إلى قوة قلب لدى قراءتها. وربما أبرز تلك المشاهد وأبعدها أثرًا مشهد ذلك الطفل الذي قرر الجنود تقديمه هدية لناحوم في بداية خدمته ليقتله، إذ أوقف الجنود سيارة عربية بصليات كثيفة من الرصاص، ووضعوا أمامها لغمًا، وطلبوا من الأب السير نحو اللغم وإلا قتلوا ولده الصغير "تقدم السائق نحو اللغم، وهو يراقب في المرآة ولده خلفه، وثمة بندقية مغروسة في رأس الطفل.. طارت السيارة في الهواء بمن فيها، تحولت إلى أشلاء.. لم يجرؤ ناحوم على قتل الطفل، حين طلب منه قائد القوة أن يفعل ذلك. انتزع القائد الطفل: وأطلق النار مباشرة في صدر الطفل، في قلبه، والتفت إلى ناحوم: يلزمك الكثير من الوقت لتنال شرف قتل عربي! ناحوم، سأعطيك قطعة صغيرة لتتذوق الشرف هذا اليوم: احمل هذا العربي الصغير وألقه في الوادي.. لوّح ناحوم بالجسد الصغير ثلاث مرات فوق رأسه، ثم بكل ما فيه من قوة تركه يطير نحو الوادي"[2].

إن مشهد وضع السلاح في رأس الطفل، ثم قتله برصاصة في قلبه، ثم عملية استخراج الرصاصة بعد شق صدره بالخنجر[3]، وانغراس الأصابع في اللحم لاستخراجها، ثم حمل الجثة وإلقائها في الوادي، هو مشهد مكون من عدة لقطات متنقلة بين الطفل وأبيه وناحوم والجنود، مشهد يملؤه الإحساس بالرعب وتوقع الموت وفظاعة التمثيل بالأجساد.

ولا يقل مشهد مصادرة الأشياء الثمينة من السكان رعبًا عن هذه المشاهد، كقطع إصبع أحد الرجال لما استعصى نزع الخاتم منه، وتحطيم الأسنان الذهبية في فم آخر، وانتزاع الأقراط من أذني عمة جورج

[1] وتسمى أيضا أفلام الذعر، قد تكون خيالية وقد تكون حقيقية، تعرض مشاهد قاسية تثير هلع المشاهِد، جورنو، ماري تيريز، معجم المصطلحات السينمائية، ص47

[2] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص20

[3] جاء في تكرار ذكر الحادثة مرة أخرى تفاصيل استخراج الرصاصة: "بطرف خنجره وأصابعه المرتعشة حفر كثيرا إلى أن أخرجها"، نصر الله، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص334

وشقهما[1]، كلها لقطات متتابعة مرعبة ودامية تقوم على فكرة التعذيب الجسدي التي تـورث انكماشًـا لا إراديًا وانقباضًا في القلب والمشاعر حال مشاهدتها أو قراءتها على حد سواء.

ومشاهد مغادرة المعتقل النهاري ليلًا في أثناء حظر التجوال، وما رافق ذلك من ظـلام حالـك تملـؤه الرهبة من المجهول[2]، إن انعدام الضوء في تلك المشاهد، مع صمت رهيب يخترقـه صـفير متقطـع، ووميض طلقات الرصاص ولمعاته، ما هو إلا لقطات سينمائية تكررت على فترات متقطعـة -ضـمن سيناريو[3]- بتقنية عالية الجودة.

وقد تكرر هذا المشهد مرات عدة، ويمكن أن نعد فصل (هندسة النجاة)[4] في رواية دبابة تحـت شـجرة عيد الميلاد حلقة كاملة من الرعب والمغامرة، انتهت بنجاتهم، وهي نجاة مؤقتة، إذ إن الحلقة التي تليها (فم المصيدة)[5]، شهدت قنص أربعة عشر واحدًا منهم، ومشهد اغتيال سلامة في أثناء عودته في الليـل حلقة أخرى تحت عنوان (أرض الخوف الموحلة)[6].. وفي كل مرة ترصد الكاميرا السـينمائية صـورة الليل المظلمة وما يتخللها من حركة حذرة وصمت ملغوم، وأصوات مفاجئة، وصليات ضـوء قاتلـة، ويمكن جمعها كلها في سلسلة فيديوهات تضاف إلى المشاهد المرعبة التي تسقط القلوب وتثيـر الفـزع والتوتر. ويلاحظ هنا أن أسماء الحلقات السابقة هي سمة من سمات كثير من المسلسلات التـي تصـدر بدايتها بعنوان، وهذا ما سيؤتى على تفصيله لاحقا تحت عنوان العتبات النصية.

وتقابل المشاهد العنيفة المشاهدة الصامتة الهادئة، مثل التمثيلية التي قام بها زيدان لما دعا الجميع الـى بيت جده اسكندر بشكل منفرد وسري، وأعتم المكان وأسدل الستائر، ولم يكن هناك صوت إلا الهمـس

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد،، ص479، ص482

[2] ينظر:السابق، ص343، ص346

[3] السيناريو هو القصة أو النص الفني المتكامل الذي يعد ليتم تحويله إلى مشاهد وفصول، تقوم على فكرة يختارها الكاتب ويتم تحويلها إلى صور مرئية مترابطة ذات معان، ينظر: سان، تيرسون، الإخراج السينمائي، ص48

[4] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص303

[5] السابق، ص338

[6] السابق، ص291

والوشوشة والهمهمات والتمتمات المنخفضة وسط مكان يعج بالظلام، ثم اختتام المشهد بإشعال الأنـوار التي تحولت في البيت إلى كتلة وهج مبهرة وصوت مزلزل: تحيا فلسطين[1]!.

لقد شكل الصمت في بداية هذا النص قيمة حسية، وقد تداخلت الأصوات –رغم انخفاضها– مع الصورة والحركة الحذرة، وكشفت عن مرامي الكاتب ورسالته، كما كشفت عن كثير مـن المزايـا الروائيـة، ومكونات النفس، والوعي الاجتماعي.

لا بد من الإشارة هنا إلى ولع ناحوم بقناة ناشيونال جيوجرافيك، ولهذا الولع بهذا اللون السينمائي دلالـة واضحة. لقد كانت هذه الدراما الأكثر إثارة بالنسبة له، "دراما الصـيد، الكمـون، المباغتـة، العـدو، المناورة، الانقضاض، الالتهام.. لا يتذكر أنه تعاطف مع الفرائس"[2]، والنتيجة.. البقاء للأقوى! في هـذا النص تحضر الكاميرا السينمائية من عدة زوايا ضمن لقطات تتبعية[3]، زاوية الصائد، والتركيـز علـى عينيه وتحفزه، وزاوية أخرى هي زاوية الفريسة، وبين هذا وذاك ترصد الكـاميرا المسـافة بينهمـا، وطبيعة المكان الذي يجمع أطراف المشهد، ومراحل الصيد من لحظة التخطـيط إلـى لحظـة التنفيـذ والمباغتة فإصابة الهدف، وتقنية التصوير البطيء، أو العودة للسرعة الطبيعية، مشهد درامي متكامـل بتقنيات سينمائية دقيقة التصوير. وتتكرر هذه المشاهد من خلال نصـوص القـنص، قـنص الجنـود للفلسطينيين، التي تتبع فيها الكاميرا لقطة تحديد الهدف، وتقريبه بتقنية الزووم، وإصابته. هـذا المشـهد ينبئ عن طباع شخصية الآخر، ناحوم، ومعتقداته ورغباته! لقد أبدى ندمه على عدم تصوير عملية قتل جورج، التي وصفها بأنها فيلم مثير[4]، جورج الذي مزقه المستوطنون بين أيديهم كتمزيـق الحيوانـات المفترسة للضحية بين أنيابها ومخالبها.

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص222، ص225

[2] السابق، ص446

[3] اللقطات التتبعية هي تتبع الكاميرا لشيء ما، فتتحرك على حامل أو عربة وترصد الحركة من أولها إلى آخرها، ينظـر: كوريجـان، تيموثي، كتابة النقد السينمائي، ص36

[4] ينظر: السابق، ص452

إذن، يتشكل لدينا بفعل هذا التراسل "نص سمعي بصري[1] من خلال صهر الأصوات والألوان والصور والموسيقى والغناء والإضاءة والزمان والمكان والمشاعر في بوتقة الضوء، وعرضها على الورق كفيلم سينمائي وفق عدد من المستويات التي يختزلها الكاتب بطريقة السيناريو"[2].

"وتتشابه الصور السينمائية التي تعتمد على الأيقونات البصرية في الروايات من خلال مشاهد مستعارة من الذاكرة البصرية (الأفلام)"[3]، ومنها فيلم "ذهب مع الريح"، الذي جاء ذكره في رواية سيرة عين، ودبابة تحت شجرة عيد الميلاد، "وهو مأخوذ عن رواية للكاتبة مارغريت ميتشل"[4]، ما ميز هذا الفيلم الذي عرضته سينما الحمراء في يافا أنه كان أول فيلم يعرض ملونًا، وترتبط هذه الأفلام السينمائية مع المحتوى الروائي ارتباطًا وثيقًا، فمن حيث الاسم فيها إشارة إلى حالة الضياع والذهاب التي تعصف بالمنطقة عامة، كما يرتبط هذا الاسم بالمصير المحتوم الذي كان ينتظر كريمة عندما ظهرت عليها أعراض مرض السل، في أثناء وجودها مع أبيها في صالة العرض.

وفيلم "صوت الموسيقى"[5]، وما يعكسه الفيلم من دلالات تظهر اهتمامات أبطال الرواية، فالموسيقى هي أحد الأركان الأساسية التي قامت عليه رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، وأثرها في تشكيل الشخصية، وما تركته من تأثيرات صوتية سيأتي الحديث عنها بالتفصيل.

وفيلم "العصفور"[6]، الذي استعار منه الكاتب لازمة تعبيرية مكررة قيلت على لسان بطلة الفيلم الممثلة محسنة توفيق: ح نحارب، ح نحارب، رافضة استقالة جمال عبد الناصر، وفي هذا إشارة إلى الاستمرار في الدور النضالي الوطني الفلسطيني. كما لا ينفصل عن الذهن ما في لفظة "عصفور" من

---

[1] يدل على كل عمل مكون من صورة وصوت، ينظر: جورنو، ماري تيريز، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، ص7

[2] نشوان حسين، عين ثالثة تداخل الفنون والاجناس في أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية، ص75

[3] السابق، ص71

[4] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص146

[5] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص264

[6] السابق، ص257

دلالة سلبية شائعة في السجون الإسرائيلية، وهي لقب للعميل المتعاون مع المحتــل، وتطالعنـــا مشـــاهد معدودة للعملاء في هذه الرواية أهمها مشهد تمثيل قتل العميل نبيل.

وفيلم "غرام وانتقام"[1] لأسمهان الأطرش الذي ماتت قبل إتمامه، وربما عكس هــذا التوظيــف ثنائيـــات متعالقة: الحب والحرب، الحياة والموت، وعكس موتها قبل إتمام تمثيل الفيلم دلالات واضـــحة تتعلـــق بالواقع المنتهك، والنهايات المفتوحة.

كما حفلت الروايات بأسماء العديد من الممثلين السينمائيين والمطربين العرب والأجانب، خاصة روايـــة دبابة تحت شجرة عيد الميلاد. وهو مظهر من مظاهر ثقافة الكاتب واهتماماته، ومحاولة لإظهار الحالة الثقافية والفنية التي انتعشت في فلسطين رغم ويلات الاحتلال والنكبات، بالإضافة إلى الإشارة لوجـــود دور السينما والمسارح والجوقات والأندية الثقافية.

لقد قدم الكاتب روايته على هيئة مشاهد سينمائية، طبعت في فقرات مكتوبة على صفحات أشبه ما تكون بالشاشة[2]، الأمر الذي وضع القارئ في أجواء حسية ومناخات نفسية تستدعي خبراته ومشاعره[3]، هــذه اللغة الخاصة استطاعت أن تنقل إلى القارئ حرارة النص وروحه دون عوائق تقنية. وأبدع في توظيف تقنيات السينما بحرية وبراعة، من خلال "لقطات مقربة أو مكبرة... ومن تعاقب للمشاهد على أســـلوب كتابة السيناريو، ومن إضاءة مركزة، أو تعتيم خفيف أو مطبق"[4]، وصار بإمكان القارئ أن يتخيل أنـــه قبالة فيلم يستمد عناصره من فنون عديدة: من الصورة والرسم، ومن الموســـيقى والإيقاعـــات، ومـــن المسرح وأدواته[5]، هذا الجو المتنوع انسحب على المشاهد السردية في الثلاثية دون أن يلتفت إلى النمط

---

[1] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص115

[2] الشاشة: مساحة بيضاء مسطحة تعكس النور ويجري إسقاط الصورة الفلمية عليها، جورنو، مـــاري تيريـــز، معجـــم المصـــطلحات السينمائية، ص35

[3] ينظر: نشوان حسين، عين ثالثة تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية، ص78

[4] الخراط، إدوار: أصوات الحداثة، ص156

[5] ينظر: بن صالح، نوال، من الرواية إلى السينما: بحث آليات الاقتباس، ص187

التقليدي وقوالبه الكلاسيكية. هذا الشغف الفني الذي اتخذّ من أدوات السينما وسيلته، جاء ليؤكد رسالة الكاتب: الفن المقاوم ضد المحو، وجاء أيضا ليخاطب وعي المتلقي ويلزمه باتخاذ موقف تجاه المعتدي.

المسرح

ولا يبتعد فن المسرحية عن أجواء السينما، كما لا يقل حضور المسرح[1] بملامحه في أعمال نصر الله عن الحضور السينمائي، ويمكن تسمية هذا التحاور "المسرواية" وهي ذلك "الشكل الأدبي الذي تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية"[2]، وأول من أطلق هذا المصطلح توفيق الحكيم على عمله بنك القلق عام 1966م، الذي حاول من خلاله تحطيم قالب الرواية التقليدي وتقليص مساحة السرد لصالح الحوار[3]، كما يهدف هذا التداخل إلى التقليل من حضور الراوي العالم بكل شيء، والملم بضمائر الشخوص وتفكيرهم[4].

ولعل المسرح من أكثر الفنون التي ارتبطت بهموم الناس وواقعهم، وقديمًا كان يلمح الفن المسرحي في الموالد والسيرك الشعبي والمبارزات والمحافل العامة. من هنا نستطيع أن نلمح بعض ملامحه في الثلاثية من خلال التحركات الشعبية والنشاطات الاجتماعية الظاهرة وغيرها مما يغلب عليها القص المسرحي وتقوم على تقنية الحوار والأخذ والرد المباشر. فالمشاهد مرسومة ضمن رؤية مسرحية: الأخذ والرد، المواجهة، تطور الحدث، ترتيب الانفعالات المترجمة دائما إلى حوار.

لقد شكل الحوار أبرز ملامح الفن المسرحي في النص الروائي، جعل الكاتب هذا الحوار موحيًا وحقيقيًا ومنسجمًا مع السياق السردي متكاملًا معه، فهذا اللون من الفن يبدأ باقترابه من السرد، ثم نتف حوارية،

---

[1] المسرح بناء خشبي وسط حلبة التمثيل، جورنو، ماري تيريز، معجم المصطلحات السينمائية، ص92

[2] جابر، كوثر، الكتابة عبر النوعية تداخل الأنواع الأدبية في الأدب العربي الحديث، ط1، حيفا: مجمع اللغة العربية، 2012م، ص96

[3] ينظر: السابق، ص97

[4] ينظر: شبلول، احمد فضل، تداخل الاجناس الادبية في الرواية العربية، https://middle-east-online.com/%D8%AA%D8%AF%D8%A7%D8%AE%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%A3%

ثم شظايا سردية جديدة، فينتهي بإدخال الصيغ المسرحية[1]، الثنائيـــة بـــين الـــداخل والخـــارج، الســـرد الشاعري والحوار المسرحي[2]. إن هذا الحوار من شأنه أن يقود الأحداث إلى الأمام، وضمن هذا الإطار يتفوق الحوار في عملية العرض على تقنيتي السرد والوصف[3].

والمشهد إذا تم اختزاله أو تصوّره على صورة مسرحية، فإنه يأتي مطابقًا للإرشادات المسرحية التـــي تأتي عادة في أول المشاهد أو الفصول[4]، وهذا يتبدى في التقديم أو وصف (مسرح الأحـــداث)، بشـــكل مختصر ومباشر، واحتواء الحوار المباشر وغير المباشر الذي يصاغ علـــى هيئـــة حـــوار داخلـــي أو بالإشارة والايحاء، "فالمسرح فن لا يقنع بغير الإيحاء"[5] الذي من شأنه أن يكشـــف خبايـــا الشخصـــيات والحبكة، وحركة الأبطال في المكان، فالنص يقترب هنا من عملية الخلق أكثر من التعبير، فيسعى إلـــى تحويل ما هو موجود ومكتوب إلى كائن جديد[6].

وقد طالعتنا ملامح الفن المسرحي في رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، فكانت حفلة الشـــواء التـــي أوقدها أهالي بيت ساحور أشبه ما تكون بمسرحية شعبية كوميدية وساخرة، أبطالهـــا ســـكان المدينـــة، وخشبتها شرفات المنازل والأسطح، وجمهورها الجنود الحانقون، ومضمونها الاستهزاء والتمرد.

ويأتي الموكب الشعبي في شوارع بيت ساحور يوم إلقاء الهويات بأطيافه كافة خير مثال على هذا اللون الفني، وقيمة هذا الحدث تتلخص في حركة تمردية عصيانية تحتاج إلى عدد من المشاركين وإلى ساحة تستوعبهم. هذا الموكب بدا كذلك في حلقات الرقص والحوار والغناء المسرحي التي خرجت فـــي كـــل مكان من بيت ساحور فرحًا بولادة العجل، "سمع الرجل الذي أقنع نفسه بأنه يتخيل رنين الهاتف، عرف صوت الكابتن داود:

---

[1] ينظر: الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص161

[2] السابق، ص162

[3] ينظر: رشدي، رشاد، فن كتابة المسرحية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص51

[4] الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص185

[5] رشدي، رشاد، فن كتابة المسرحية، ص23

[6] ينظر: السابق ص23

- ما الذي يحدث في بيت ساحور؟
- إحدى البقرات أنجبت عجلا، أجاب بثقة.
- وهل ما زالت البقرات في بيت ساحور؟...
- سأبدأ العمل الآن. خرج.. أحد الشباب شده إلى منتصف الحلقة.. الرجل الذي أقنع نفسه بأنه يتخيل، رقص"[1].

وكذلك فصل تعذيب زيدان في الحقل وإلقاء البطيخ عليه في صندوق الشاحنة، مسرحية تراجيدية بكل معنى الكلمة، بطلها زيدان، وجمهورها هم ذاتهم المشاركون في أحداثها، وصندوق الشاحنة خشبة المسرح،[2] "هل تعتقد أنه سيموت؟ سأل الجندي الهزيل زميله الجالس معه في الصندوق[3]... كرة كبيرة حمراء كان وجه زيدان.. تناثر الدم من كل مساماته.. سقط رأسه على صدره.. سأل الجندي الهزيل: هل مات؟"[4].

ومسرحية قتل العميل نبيل: هي مسرحية (بالمعنى الحقيقي) الذي يشكل مفصلًا من مفاصل الرواية، أراد من خلالها شباب الثورة خداع الضابط ناحوم، وايهامه بقتل العميل نبيل. وهي مسرحية (بالمعنى التنوّعي) للفنون الأدبية التي تراسلت مع سرديتها، إذ يمكن تمثل هذا الفصل المسرحي الذي احتوى مشهدًا مصطنعًا له أبطاله وحواره ولقطته المفتعلة المتفق عليها مسبقًا. إن كل لفظة في هذا المشهد لها دلالة خاصة، زاوية التصوير التي التقط من خلالها العملاء عملية القتل، تمثيل مشهد ايلاج السكين في صدر العميل، سحبه من مكان الاغتيال، صراخ فاتن المزيف، حتى اسم العميل (نبيل) اختاره الكاتب ليشكل مفارقة ساخرة في هذا الفصل، فأين النبل من الخيانة؟ كل ما سبق يعتمد على الإيحاء وهو عنصر أساسي في فن المسرحية. ثم إن هذه الأحداث بدت درامية وانبنت على مفارقة يصعب إبرازها

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص437

[2] السابق، 198

[3] السابق، ص199

[4] السابق، ص202

دون احتكاك شخصيات وممثلين، فالشخصيات هنا تتجاوز الصورة النمطية ذات السلوك المرسوم أو الشخصيات التي تدعو إلى فكرة فحسب أو الناطقة بلسان المؤلف، فهذه المواصفات قادرة فقط على نقل الأفكار خالية من الإيحاء والدراما[1].

لقد جنح الكاتب في كثير من اللقطات المسرحية إلى تسمية الأشخاص بصفاتهم أحيانا، وأبرزهم صفة العميل الذي نقل صور الفرح والاحتفالات من ساحة المدينة إلى الكابتن داود (الرجل الذي أقنع نفسه بأنه يتخيل)، وصفة الجندي (الهزيل)، وهو نوع من التنكير الذي يراد به التهميش، والتقليل من أهميته، كانوا حاضرين بصفاتهم لا بشخصياتهم وأسمائهم. إن هذه الشخصيات التي تظهر لمرة واحدة وتؤدي دورًا واحدًا ثم تختفي هي "الكومبارس الذي يؤدي جملة واحدة في المسرحية –وليس في الرواية– والذين حظهم من الكاتب لفتة واحدة"[2].

وكثيرًا ما تراوحت لغة الفصول المسرحية بين ضميري الغائب والمخاطب، وارتفاع صوت اللغة الخطابية المباشرة، ما يجعل الخطاب موجها للقارئ مباشرة لا إلى بطل القصة وحده[3]، وهذا نمط مسرحي أراد به الكاتب إشراك القارئ في الجو العام للحدث. كما أن تقنية المونولوج أو الحوار الداخلي الذي جاء على هيئة حوار مسرحي قد وجدت طريقها إلى كثير من فقرات الرواية، ما كشف خبايا الشخصيات وتحكم بمسار الزمن وكسر نمطيته، الأمر الذي أكسب السرد تنوعًا وتشويقًا.

الحكاية

وبما أن الحكي هو أساس الأعمال السينمائية والمسرحية، وهو التعريف الأدق للقص، فلا بد من نبذة سريعة عن دخول الحكاية لجسم الثلاثية، حيث اتسعت أبعاد الرواية وفضاءاتها هنا لتشمل فن القصة، إذ تطالعنا خلال الرواية نماذج قصصية يتمتع كل منها باستقلال ذاتي رغم وجود تراسل ومحاورة

---

[1] رشدي، رشاد، فن كتابة المسرحية، ص25

[2] الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص271

[3] ينظر: السابق، ص179

بينها[1]، ويمكن تسمية هذا التراسل بين الرواية والقصة برواية الحلقات القصصية[2] "إذ يأتي المتن السردي موزعًا في الرواية إلى مشاهد ولوحات قصصية متتابعة ومتقاطعة، منفصلة ومتصلة في الآن ذاته"[3]. ويشكل انصهار القصة في جسد الرواية "بؤرة مشتعلة ومتقدة بالحركة، موجزة جدًا، تلخص الحركة الفردية والاجتماعية معا"[4]، وهي دالة ونافذة إلى هدفها.

وفي ثلاثيّة نصرالله جاءت هذه القصص بصورة تامة مكتملة عناصرها، إذ تفردت كل قصة بشخصيات وزمان ومكان وحبكة ونهاية، "إذ تبدو القصة مكتملة ومنتهية دون أن تترك أثرًا فيما يمكن أن يليها، ثم يفاجأ القارئ بانبثاق متفجر وغزير لأحداث جديدة.. من نقطة منسية أو هامشية في القصة السابقة"[5]، ووردت هذه الحلقات على هيئة استرجاعات للتسلية والعبرة والتغلب على لزوجة الوقت الطويل. كما امتلك الكاتب "مهارة استدعاء حلقات سردية سابقة تكسر التوالي والتتابع دون الإخلال بالتنظيم الزمني والمنطقي للأحداث، ما جعلنا أمام نسق من التوازي تعالقت فيه مكونات المتن السردي، وأخرجت لنا محاور وشخوص تعاصرت زمنيًا، وإن اختلفت في مكان وجودها سرديًا، بما يفضي إلى ضرب من ضروب الاندماج العضوي"[6] وقد بدا ذلك عبر مشاهد مختلفة بين روايات الثلاثية من جهة، وداخل كل رواية من جهة أخرى.

---

[1] من الدراسات الهامة التي تطرقت لموضوع رواية الحلقات القصصية دراسة فورست انجرام إذ نظّر لهذا الموضوع وقام بتعريف هذا الجنس الأدبي وإرساء قواعده والوقوف على سماته من خلال التطبيق على نماذج أدبية عديدة. ينظر: Ingram, forrest Representative short story cycles of the twentieth century studies in a literary genre. Mouton: the Hague. 1971

[2] ينظر: جابر، كوثر، الكتابة عبر النوعية تداخل الأنواع الأدبية في الأدب العربي الحديث، ص98

[3] السابق، ص98

[4] الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص102

[5] جابر، كوثر، الكتابة عبر النوعية تداخل الأنواع الأدبية في الأدب العربي الحديث، ص101

[6] إبراهيم، رزان، تمثلات المحو والبقاء في الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، ضفة ثالثة.. منبر ثقافي عربي، 2019/7/14م، تم الاطلاع على المقال بتاريخ: 2021/8/6 صباح الجمعة، https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/print//books/2019/7/14/%D8%AB%D9%84%D8%A7%D8%AB%D9

ومن أبرز تلك القصص التي تراسلت مع الرواية وانصهرت فيها ما جاء تحت عنوان: حكايات الليل والنهار[1]، إذ احتوى هذا الفصل أربع حكايات قصيرة، سردها الراوي على لسان المعتقلين في أثناء الاعتقال النهاري، فكل معتقل صار يسرد قصته ومعاناته مع الاحتلال، لقد سيطرت على المعتقلين شهوة الحكاية والقص الشفهي وأتاحت لهم التعبير عن خلجاتهم وهمومهم، ورغم ايجاز السرد واختزاله فيها إلا أنها عبرت عن نوع من الفن الحكائي الشعبي الذي يتميز بالتشويق والبساطة وإثارة العواطف، إلى جانب متعة البوح والتفريغ النفسي وقتل الوقت.

وتكاد القصة داخل الرواية تشغل حيزًا لا بأس به، إذ إن التعريف بالشخصية يستدعي سرد قصته واسترجاع أهم ما في ماضيه ثم العودة إلى حاضره، فتتوالد القصص بعضها من بعض بحيث تتبثق اللاحقة من نهاية السابقة. وكل شخصية في هذه الرواية هي حكاية، أو أنموذج حكائي يمثل حكاية شعب، فهي ليست حشوًا زائدًا أو عبثيا، فقصة جورج الشاب الأمريكي الذي عاد إلى بيت ساحور ليتزوج رافقتنا في عدة محطات على صفحات الرواية منذ قدومها وحتى انتهائها، وتداخلت معها قصة فاتن، وقصة منير وتنكيل الجنود به أثناء عودته مع أمه في سيارة ابن خالته كذلك كان لها بداياتها ونهايتها وأثرها في الرواية. هذه القصص رغم استقلالية كل منها إلا أنها انصهرت انصهارًا كاملًا في جسم الرواية، وارتبطت فيما بينها بخيط واحد انتظمها وحافظ على وحدتها وربطها بمركزية الرواية.

وللقصة الأسطورية والعجائبية أثر واضح في الرواية، بل هي طقس يشير إلى سردية غير واقعية تقوم على تمثل حلم ليلي، أو حلم يقظة أو وهم أو استنساخ الأرواح أو الالتحام باللاوعي والغياب عن الواقع، هو شيء تجاوز الحلم وكاد أن يلمس عالم المستحيل والمعجزات، وورد في مقاطع قصصية تبدأ وتنتهي كقصة مستقلة، أو كقصة يستدعيها الكاتب من الخرافة أو الأسطورة، لتدعم السرد وتقوم دليلًا على الفكرة. مثل قصة الغُلَف التي رواها اسكندر لأبويه كأغرب مهر، وجاءت في العهد القديم، "حيث طلب شاؤول ملك اليهود من النبي داوود مهرًا لابنته مائة غلفة من الفلسطينيين، يعني قطعة الجلد التي

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص293

تقطع عند الختان، فذهب داود وقتل مائتي فلسطيني وأحضر للملك غلفهم، للانتقام من أعداء الملك"[1]، أو قصة سيارة سلامة وربطها بأسطورة حصان طروادة بهدف السخرية[2].

لقد عكس عالم القصص والحكايا في الرواية تجارب مختصرة بلغة مكثفة، تتصل باستمرار بالرواية، وترتبط بجوهرها وتمنحها تنوعًا وتحررًا من القوالب الروائية النمطيّة، جاء بعضها ذا أثر عميق مستمر، في حين انتهى بعضها في زمانه ومكانه، سيميائية الحكايات التي تكشفت دلالاتها خلال السياق الذي وردت فيه، ومن خلال الرسالة التي يسعى الكاتب إلى إيصالها، الفن المقاوم ضد المحو.

الرسم والنحت

ليس غريبًا أن الإنسان قديمًا قد اتخذ من الصورة والرسوم أدوات تعبيرية تؤدي ما تؤديه اللغة المنطوقة، كانت تلك الرسوم بمثابة لغة مكتوبة، وكان الغرض منها التعبير عن مشاعره وتجاربه في الحياة. وقد استخدم الإنسان طرقًا متعددة لترجمة هذه اللغة كالنقش والحفر ورسم الخطوط والرموز وأشكال الحيوانات والنباتات وغيرها. لقد كان فن الرسم والكتابة مرتبطًا بالتطور اللغوي لدى البشر، وقد عني الباحثون بمعاني تلك الرسومات والنقوش ودلالاتها على جدران الكهوف والحجارة، فالنقوش والرسوم هي من أوائل الوسائل التواصلية المخطوطة التي بدأها الإنسان.

لقد قيل إن اللوحة قصيدة صامتة وإن القصيدة لوحةٌ ناطقة، ولا تبعد الرواية عن معنى هذه المقابلة، فبعض النصوص الروائية شكلت ألفاظها لوحة فنية تشكيلية مرسومة بمنتهى الدقة، وقد استعارت الرواية من فن الرسم لعبة الضوء والظلام، والعتمة والضوء، ومزج الألوان.

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص25

[2] ينظر: السابق، ص162

والضوء مادة فيزيائية تدرك بصريًا من خلال إسقاطه على المرئيات وإكسابها لونًا وشكلًا يمكن إدراكه، ويعد ضوء الشمس أهم مصادره، وعليه، يمكن إقامة علاقة بين هذا العالم المرئي بالضـــوء وبالتـــالي اللون، وبين الإدراك باللغة لتجلي المظاهر البصرية في النصوص الروائية[1].

الضوء هو نتاج هذا العالم المرئي الذي اتصل بلفظية الرواية، ودلالاته المتعددة هي نتـــاج خصائصـــه وآثاره وتفاعلاته مع محيطه، فالألوان تتفرع عن الضوء لتشكل موضوعًا هامًا للنصوص اللفظيـــة، إذ تتفاعل معها وتتمفصل من خلالها بين مستوى التعبير في شقيه الخطابي والسردي ومستوى المضـــمون الذي يجعله منتجًا لقيم دلالية معينة، وهذا ما أوجد علاقة متفردة بين البصري واللفظي[2] فـــي الأعمـــال الروائية ذات التعددية الأجناسية.

فتحول الألوان من مادتها الفيزيائية إلى جزء من المادة الحكائية في الرواية له أثر كبيـــر فـــي التنـــوع السردي وخلق دلالات ايحائية متعددة داخل إطار اللوحة الروائية المكتوبة. فقوام تلك اللوحات اللفظيـــة هي التوظيف التقني للألوان، والبراعة في استخدام الألوان والظلال والتشكيل البصري في التعبير عـــن الفصول والأمكنة والمشاعر داخل النص الروائي، فالتشكيل الفني وتجسيد اللون والظل في قالب لغوي، تداخَلا فنيًا وبصريًا، وشكّلا معًا نصًا مرئيًا موحيًا.

رسم نصرالله لوحات تشكيلية في ثلاثيته قامت على استدعاء تقنيات بصرية وايحاءات لونيـــة، الأمـــر الذي أوحى بحسيتها وإضاءتها، "فالرسم والتصوير والفنون لا تنفصل عن وعي المبدع بوصفها تجارب ثقافية ومعرفية تعمق رؤيته للوجود وتستجيب لحركية الحياة وتحولاتها "[3]. وبرزت الألوان في الثلاثيـــة

---

[1] ينظر: بن مسعود، وافية، سيميائية اللون واستراتيجية الدلالة في رواية أهـــل البيـــاض ربيـــع، مبـــارك، المجلـــة الجزائريـــة فـــي الأنثروبولوجيـــا والعلـــوم الاجتماعيـــة، 67، 2015م، تـــم الاطـــلاع علـــى المقـــال 2021/9/3م، مســـاء الجمعـــة، https://journals.openedition.org/insaniyat/14976#tocfrom1n1

[2] ينظر: السابق

[3] نشوان حسين، عين ثالثة تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية، ص92

كاشفة عن حجم التفاعل بينها وبين النظام اللفظي، لتشكل بؤرًا مرئية هامة في النص. لقد شكلت اللوحة التشكيلية تقنية سردية نوعت في أساليب عرض الحكاية.[1]

وليس من لوحة أكثر إبداعًا من لوحة الفصول في روايته سيرة عين، لقد استطاع بكلماته رسم ملامح الليل والنهار والفصول ومظاهر الطبيعة في فلسطين بحرفية عالية، وصمم منها لوحات فنية تشكيلية يمكن تحويلها إلى معرض متكامل، موظفًا تقنيات الرسم وأدواته، وخصائص الضوء وأثاره، "فالرسم والضوء يحولان النص إلى مشاهد حسية تنوب فيها الخطوط والألوان والضوء والكتل والفراغات والزوايا والمسافة والحيز مكان الحروف والكلمات والجمل"[2].

وبدا ذلك في لوحة آذار التي تتكرر دورتها سنويًا، "تأمل القس سعيد منزله، كانت الحياة تولد من جديد في نهايات آذار، العشب الطري، وأزهار الحنون، والأقحوان بدأت تتفتح، وخيل إليه أن هناك رائحة زعتر"[3]، كما يرسم لوحة لبريّة فلسطين في الربيع حيث العشب اليانع والأزهار مختلفة الألوان[4]، هذه الألفاظ وإن لم تذكر اللون باسمه فقد أشارت إلى وجوده، فالأخضر والأحمر والأصفر هي ألوان الربيع. لقد انعكست الحياة البرية وألوان الطبيعة على البنيان المدني، فحجارة البيوت التي تنتصب في ساحة المهد وردية جميلة[5]، هذه الصورة المرئية التي تفوح منها رائحة الزهور والزعتر وتنعكس على حياة الناس فيها، هي جزء من كيانهم والتصاقهم بالأرض، لقد أراد بهذه التفصيلات أن يؤكد حقيقة بدهية وهي العلاقة مع الأرض، وكشف ادعاءات وزيف الغرباء الذين احتلوها، وهذا ما كشفه حوار موشيه وليفي في أحضان الربيع: "سمعوا غناء شحرور، وبدت رائحة الورد أكثر وضوحًا..

[1] ينظر: أحمد، مرشد، الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصرالله، ص129

[2] نشوان حسين، عين ثالثة تداخل الفنون والاجناس في أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية، ص91

[3] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص145

[4] السابق، ص12

[5] السابق، ص13

- هل تعرف هذه الرائحة؟... استنشق موشييه حفنة هواء ملأت صدره، وصمت قليلًا قبل أن يجيب:
لا لا أعرف. وأنت، هل تعرف؟
- لا، لا أعرف. قال ليفي وهو يضحك"[1].

وتشكل لوحة الغروب واحمرار الأفق الذي يحيط به لوحة فنية متناسقة الألوان، فكأنها رسم بالضوء والشمس، إنها شمس الأصيل "الشمس تغيب، تتحول إلى قرص ناري، والسماء حولها تزداد اشتعالًا.. انسلت في خلف الأفق ببطء"[2]، لقد حلت الصورة البصرية المشتعلة هنا مكان السردية اللفظية، فكأن تعابير النص لوحة. إن هذه الألوان المحتشدة أثناء النص كانت تعصف بكريمة عبود كلما مر شيء منها في ذاكرتها، وكلما استحضرت لونًا "أحست أن وجهها اصطبغ به"[3].

ويدمج الروائي صورة البشر مع الطبيعة؛ لتترسم في الذهن لوحة الانتظار والتأمل، محيطًا إياها بظل الشمس كجزء من تلك اللوحة، وهي لوحة تنبئ بالغربة والاكتئاب، كصورة أبي جاسر يحدق بقريته التي اختفت عن الوجود "بعد ظهيرة ذلك اليوم، رأوه على قمة الجبل ثانية، ووجهه للغرب"[4]. إن حضور الشمس في معظم تلك اللوحات، حضورها في أوقات النهار المتعددة، وفي فصول السنة المتعاقبة وتداخلها بالموجودات وتفاعلها مع المشاعر والحواس، هو دليل على أثر الضوء في تشكيل هذه اللوحة البصرية المرئية، بل هو قوام تشكيلها وألوانها وخطوطها، كما أنه سبب في وجود الظل الذي يعد من أساسيات هذه اللوحات. هذه الطبيعة الخارجية التي شكلتها الألفاظ صورًا تجريدية في النص ليست مجرد وظيفة فنية عند الكاتب، أو ديكور ايحائي، إنما هي انعكاس لوعيه الداخلي، وإسقاط لنفسه على الخارج. فليست لوحات الفن التشكيلية هنا "سكونًا في المكان، بل هي زمانية مكانية، قادرة

---

[1] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص154
[2] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص112
[3] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص38
[4] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص122

بقوتها الداخلية على التحرك بدرامية خاصة في إطار اللوحة وفي خارجها، أي في داخل نفوسنا على السواء"[1].

وتتربع اللوحة السوريالية في مواقع متعددة داخل إطار الروايات الثلاث، حيث نهل التشكيل البصري من فلسفة الفن السريالي مبادئ فنية عديدة كالتهكم والسخرية وعالم الحلم وعالم الجنون وغير ذلك[2]، ولعل أبرز حضور لها في الثلاثية هو الحلم، خاصة الحلم المتداخل اللامنطقي الذي تتداخل فيه الحقائق وتتشوه وتتمرد على الحقيقة، أو الكابوس الليلي الذي ينتهي بصرخة ليلية، فناحوم يرى جدران بيت بشارة حبلى تتمدد وتنفجر بالكثير من الأطفال "بوغت ناحوم بجدار بيت بشارة ينتفخ وينتفخ، ويتقدم نحو خيمته كقوس حجري هائل، يطبق على الخيمة التي يجلس فيها، يقطع حبالها، ويدفع سريره نحو الحائط خلفه. كان حديد السرير يتلوى كما لو أنه سيتحول إلى كرة معدنية، تراجع إلى الخلف وواصل تراجعه مع تقدم الحائط أكثر، أوشك أن يصرخ.. صرخ في النهاية. في ليل معتم ملتهب مثل ذلك الليل، صرخة كتلك، كانت كافية لإيقاظ مدينة بأكملها، لكن أحدًا لم يستيقظ"[3]. هذه الفوضى الكابوسية تخلقت بفعل هلوسة ناحوم بحمل ماري، فانعكست الهلوسة في أحلامه مشكّلةً لوحة متشابكة متضخمة ومتداخلة الخطوط والألوان.

وحلم بربارا الذي جاء في لوحة سوريالية مملوءة حتى النخاع بألوان فوضوية سميكة متداخلة، وطين لزج وظلال موحلة، وسطها طفلة شقراء تهوي في مركز دوامة مائية، "نهر مظلم مياهه سوداء تجري في حوامات، رأت طفلة تتقدم بفستان أبيض وشعر ذهبي نحو حافة النهر، نادتها: بربارا ارجعي! وحيرها أن الطفلة تحمل اسمها... لم تسمع مع أن كل شيء كان صامتًا.. صامتًا كلون الماء الأسود.. حاولت بربارا أن تتحرك لكن قدميها مغروستان في طين أسود ثقيل.. صرخت في المرة الثالثة، وعندها التفت الفتاة.. كان وجهها نفسه، هوى قلب بربارا وصرخت من جديد ولكن الطفلة سقطت..

---

[1] الخراط، إدوار، الكتابة عبر النوعية، ص127

[2] ينظر: الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950–2004)، ص24

[3] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص176

أمسكت بها دوامة وجرتها إلى مركزها، راحت الصغيرة تدور وكأنها تطل من قلــب رحـــى عملاقـــة تطحنها، صرخت بربارا على الضفة مدت يدها ولكن دون جدوى، والطفلة تستغيث وفجــأة اختفــت"[1]. قوام اللوحة يبدو من مادة لونية كثيفة ومظلمة كوّنتْ الطينَ والمياه السوداء وحلقات الدوامة المتكاثفـــة، إن الصمت الذي يكتم على معالم اللوحة في أول نظرة لها هو سمة اللوحـــات الفنيـــة رغـــم وضـــوح أبجديتها، فهي لغة تدرك بالعين تحديدًا.

وملامح الرسم السوريالي ظهرت أيضًا من خلال حديث اللاوعي الذي جرى بين مرتا وطيف ابنها نديم الشهيد، "انتبهت إلى أن هناك من يسير إلى جانبها، التفت فوجئت بوجود ابنها نديم، توقفت، امتدت يدها لتلمسه، لم تستطع، ضج دمها في عروقها. هي تعرف أن لا شيء بقي منه غير الصورة الأخيرة لـــه، ملقى على الرصيف، في قلبه رصاصة، وفي منتصف صدره رصاصة، وفي جبينه رصاصة، وفي يده كتاب. حائرة وقفت تنظر إليه.. سارت وواصل السير إلى جانبها، وعاد الدم يضج في عروقها عنـــدما اكتشفت أنه بلا ظل، وأن ظلها وحده الذي يسير أمامها متجهًا إلى البيت.. وصـــلت.. اختفـــى ظلهـــا.. نظرت إلى جانبها حيث نديم لم يكن هناك"[2]... صمتت.. عزفت.. تأرجحت.. وسقطت علـــى الســـجادة أمام البيانو!

إنه حضور لاواقعي سوريالي لا ظل له، مصوغ في صورة مشهد متأزم من حالة الـــوعي المعجـــون بالضيق والعذاب والفقد، إلى عالم اللاوعي الذي تتحقق فيه المستحيلات وتلمس فيه الأرواح ويعود فيـــه الأموات أحياءً، إنها -كما وصفها الكاتب- لحظات موزعة بين الموت والحياة، الغياب والحضور.

لقد استطاعت اللغة الفنية هنا أن تعكس ظلالها على النص، واستطاع الكاتب من خلال كلمـــات عاديـــة مألوفة أن يرسم صورًا بالغة الإيحائية والدقة، مضيئة بالألوان. ففي معرض الحديث عن الحياة والربيع والفرح خيمت الألوان الزاهية وتقنيات الرسم المضيئة؛ لتنتج لوحة تعكـــس أنـــوارًا وألوانًـــا متداخلـــة

---

[1] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص81

[2] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص216

متجردة، حتى خلال الحديث عن الخريف وساعات الضيق التي يتلوها الفرج سيطرت على اللغة القاسية ملامح الجمال والفن، فتكاتفت الألفاظ المؤلمة واشتد مخاضها لتلد لوحة مضيئة. في حين خيمت الألوان القاتمة والحيادية على لوحات الموت والحرب والغربة والليل، ومهما ترققت ألفاظها واكتست بشـــعرية منسابة ورهافة محلّقة، إلا أنها شكلت بين أطرها لوحة تجريدية يجتاحها الســـواد والقلـــق والضـــياع، وشكلت هلوسات الحلم وهذيان اللاوعي فنًا سورياليًا داخل أطر فوضوية مبدعة. لقد امتزجت آليتـــان: الفرشاة والكلمات لتشكل النص وتمنحه بعدًا بصريًا حسيًا ملحوظًا.

وتتداخل مع سردية الرواية تقنيةٌ فنية من نوع آخر هي الرسوم التعبيرية الساخرة، والتي تقـــوم مقـــام السخرية اللفظية غير الجارحة، "ظهرت مجموعة من رسومات الأولاد على الحيطان، رسومات لبقرات بملامح تحمل عددًا من التعابير، فبقرة حزينة، وأخرى ضاحكة، وبقرة عابسة، وأخرى غاضبة، وبقـــرة تخرج لسانها ساخرة.. كانت تلك الرسومات كافية لأن تملأ قلوب الناس بالفرح، لكن الأمر لم يعجـــب الجنود، ولم يعجب الكابتن داود"[1]، ظاهرة الرسوم هذه والشعارات انتشرت فـــي الانتفاضـــة الأولـــى، وكانت مستفزة للمحتل، كما كانت تهمة في قانونه تستدعي السجن، فانتشرت دوريات الجيش، وأجبرت الناس على محو الرسومات.

هذه التقنية الفنية الطريفة حولت السرد إلى وجهة نظر الحيوان ومشاعره، وجعلت القارئ يتماهى فـــي الصورة ويستحضر شحنة الانفعالات المحتشدة التي عبرت عنها ملامح البقر، إن تراسل هـــذه التقنيـــة التشكيلية الساخرة مع اللغة التعبيرية فتح آفاق النص على عالم بصري إدراكي يقوم على التهكم، بُنيـــت عليه مواقف طريفة كسرت رتابة السرد وإنشائية التعابير، من خلال رصد جدية المحتل في التعامل مع الموقف، وفكاهة سكان المدينة في الرد عليه، فبعضهم قام بدهان باب بيته بدل محوها، وبعضهم استبدل الماء والعجين بالدهان ليسهل إزالته وخداع الجيش[2]. بطريقة فنية استطاعت الرسومات أن تلخص مـــا

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص375

[2] ينظر: السابق، ص377

جاء في وصف البقرات على امتداد الثلاثيّة، وعلاقة هذه الأوصاف مع الشخصيات وتفاعلها مع الأحداث.

وإبراهيم نصرالله فنان مبدع استطاع أن يطوع القلم في يده جاعلًا منه ريشة؛ ليرسم رسومًا كاريكاتورية غاية في الدقة والاتقان، تفوح منها رائحة السخرية والفكاهة، والكاريكاتور فن بصري يعتمد على الرسم غير المألوف، يقوم على المبالغة في التشويه والتحريف للملامح الطبيعية والجسم والملابس بهدف السخرية.

كانت أولى تلك الصور في روايته ظلال المفاتيح لما رسم هيئة ناحوم عندما قامت أم جاسر وزوجها بتهريبه خارج القرية متخفيًا، "مثل طفل صغير ملتصق بأبيه، بعد أن ألبسته مريم فوق ملابسه قمبازًا[1]، وأخفت وجهه الأبيض المحمر بحطة فوقها عقال"[2]، وتظهر السخرية واضحة لما أردف هذا الوصف بجملته التالية: "الحمار الذي استقرت فوقه مريم، لم يكن قادرًا على مقاومة تلك الخضرة على جانبي الطريق، كان ينتهز الفرص المتاحة ليقضم كل نبتة يمكنه الوصول إليها"[3]، إن الهيئة التي ظهر عليها ناحوم تكاد تتحول إلى رسم كاريكاتوري أشبه ما يكون بشخصية (فطوطة)، فتى صغير يلبس ثيابًا أكبر من مقاسه لا تناسبه، برأس صغير ووجه أحمر يملأه النمش، فيثير الضحك والسخرية، ويكتمل التهكم هنا بإبراز ملامح الغباء من خلال تصوير الحمار الذي يتحين الفرصة للانقضاض على العشب رغم جدية الموقف، فكأن هناك ربطًا بينه وبين اليهودي الذي يتحين كل فرصة للانقضاض على الأرض وسلبها، وما يؤكد هذا الربط أن القرآن الكريم شبه بني اسرائيل بالحمار الذي يحمل أسفارًا[4].

---

[1] القمباز هو الثوب الشعبي للرجال القرويين في فلسطين.

[2] نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص34

[3] السابق، ص34

[4] جاء هذا التشبيه في سورة الجمعة الآية 5، قال تعالى: "مثل الذين حُمّلوا التوارة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا"

وقد أبدع نصرالله عندما وصف سلامة، وقد تقدم به العمر، هذه الألفــاظ الدالــة نابــت عــن الريشــة والألوان، واستطاع الكاتب من خلالها أن يرسم صورة بصرية كاريكاتورية تشكلت في الــذهن تشــكلًا موحيًا "سلامة الذي كان يلهث وهو ينظف سيارته، ظهرت في فمه تلك الفجوة التي خلفها غياب السنين الأماميين من فكه السفلي، وافترشت خطوط عرضية وجهه من أعلى جبهته حتى نهاية رقبتــه"[1]، هــذا الوصف شكّل رسمًا في الذهن لصورة العجوز الأدرد، حتى فترة شبابه استطاع أن يرسم صورة سلامة وزوجته من خلال الألفاظ البصرية التي تكاد تُرى، "دخل سلامة بشاربه الذي يشــبه بصــمة الإبهــام، وقامته الدقيقة كفكرة طازجة، وعينيه الواسعتين اللتين طالما افتخرت أمه باتســاعهما، مقارنــة بعينــي زوجته اللتين لا تغلقهما حتى عندما تنام"[2]، ولعل صورة هتلر هي أول ما يخطر في ذهن المتلقي بعــد هذا الرسم بالكلمات، وهذا ما أكدته الصفحات التالية التي تكشف امتعاض ناحوم لــدى رؤيتــه شــارب سلامة، فأمره أن يحلقه لأنه يذكره بهتلر. كما أتقن رسم عيون زوجته كاترين التي تظهر مفتوحة حتى خلال النوم، ما يعكس قدرتها على رصد حركاته بل تفكيره ونواياه، كأن دماغها لا تنام، تراقب سلامة من خلال تلك العيون شديدة الاتساع.

كما بدت صورة زهيرة رسمًا ساخرًا آخر، "فتاة قصيرة، لا تتمتع بأي قدر من الجمال، عيناها ضيقتان، وفمها واسع إلى درجة أنه كان أطول من تلك المسافة بين أذنيها، كما رأته العمة!.. اهتزت الصينية في يد زهيرة، فصدر عن ارتطام الكؤوس بالصينية رنين أجراس كالتي تعلق في أعناق الماعز!"[3]. وربمــا اقترب هذا الوصف من تقنية أفلام الكرتون[4] "وهي تقنية قائمة على سخرية غير سوداء وغير جارحــة وغير مريرة، سخرية ما يسمى باللسان وراء الخد"[5].

---

[1] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص235

[2] السابق، ص157

[3] السابق، ص29

[4] الكرتون مقطع موقوف من نص مكتوب على كرتونة تستخدم في الأفلام الصامتة للتعليق على الحركة، ومنها الرسوم المتحركة التي يقوم المكرتن بتنفيذ صورها، ينظر: جورنو، ماري تيريز، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، ص14

[5] الخراط، إدوار: أصوات الحداثة، ص190

وتطالعنا في الثلاثية تقنيات رسم أخرى تقوم على الخطوط، مثل لعبة السيجة، وهي لعبة شـــعبية تقـــوم على رسم رقعتها على التراب أو حفرها بالصخر، تستدعي اللغة هنا نظامًا بصريًا للعبة تقوم على فكرة حربية، لها أبطالها، وأشبه ما تكون بلعبة الشطرنج[1].

ولعل هذا التشكيل البصري أو الرسم جزءٌ من الأشكال والرموز التي تنتمي إلـــى علـــوم الرياضـــيات والهندسة[2]، وتظهر هذي الخطوط في خارطة الطريق التي رسمها منير في أثناء رحلة العودة الخطـــرة بعد انتهاء الاعتقال النهاري وبداية حظر التجوال فورًا، سلك طرقًا جعلت من النص المقروء خارطـــة بصرية يتبع المعتقلون مسارها أثناء عودتهم عبر الحقول، مجتـــازين الممـــرات الشـــائكة والجـــدران الصخرية، بمهارة صممها مهندس ذكي، حتى أطلق عليها هندسة النجاة[3]، لقد استطاعت السردية اللفظية من خلال إبراز الأبعاد الهندسية المرئية تحويل النص اللفظي إلى صورة خريطيّة لها مفاتيح متعـــددة، تنبي عن طبيعة التضاريس وجغرافية المكان.

ويشكل الفن الهندسي المعماري جزءًا من الفن الإبداعي الذي يوظفه نصرالله في رواياتـــه، إذ تتحـــول المادة اللفظية التي تطالعنا بصور متعددة في مشاهد النص إلى صورة متكاملة الجوانب ترتسم في ذهن المتلقي، ولعل أبرز ملامح تلك الصور هي صورة القرية الحجرية الخيالية التي أعادت مـــريم بناءهـــا مكان قريتها رأس السرو، لقد رسمت مريم المخطط الهندسي بتفاصيله للقريـــة التـــي محتهـــا الدبابـــة الإسرائيلية، ووضعت أساسها من خلال الحجارة التي رتبتها في خارطة بنائية دقيقة، "أعادتها كما كانت تمامًا قبل أربعين عامًا: البيوت، المضافة، المسجد، الكنيسة، مدرسة البنات، مدرســـة الأولاد، الأســـوار وبدت الشوارع، الأزقة الدروب المؤدية إلى البئر[4].. ولكنها بدل أن ترفع الجدران، كانت تضع خطوطًا

[1] ينظر: نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص28

[2] ينظر: الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950–2004)، ص33

[3] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص303

[4] نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص131

من الحجارة مكانها، تاركة للأبواب فسحات، وللسطوح مساحات، وللشوارع امتدادات"[1]. لقد كان مخطط القرية جاهزًا لإعادة البناء، وأتمت المهندسة عملها بدقة متناهية لا مثيل لها. وربمـــا اســـتمدت مـــريم فكرتها لما تأملت حفيداتها وصديقاتهن في الشارع، "يبنين بيوتًا علـــى الأرض برصـــف الحجـــارة، أو بإحداث خطوط عميقة في التراب"[2] هذا المخطط الذي أنجزته تشكل في ذهنها من أثر الظلال التي لـــم تفارقها: ظل بيتها، ومزرعتها، وقريتها، ومفاتيحها.

وتطالعنا صورة البنيان في بيت لحم من خلال التصميم الهندسي "بيت أشبه ما يكـــون بقصـــر، شـــديد الارتفاع، بأعمدة رخامية وواجهة حجرية وأبواب ونوافذ واسعة تطل على الجهات الأربع"[3]. ووصْـــف بناء الكنائس في المدينة "لها جرسية مرتفعة، يتدلى حبل منها يصل إلى الأرض ليهزه من يريـــد قـــرع الجرس، وفيها ساعة تدق، ينتهى إليها من خلال درج حلزوني ضيق، ولها نوافذ مستطيلة"[4].

وأبرزت الرواية فن نحت التماثيل، وهي حرفة شائعة في المكان، فهنالك التماثيـــل الحجريـــة كتمثـــال العذراء حاملة يسوع الطفل، أمامهما مهد وخلفهما تمثال لملاك طفل ناشر جناحيه[5]. وهنـــاك التماثيـــل الخشبية التي حطمها المستوطنون لأن صانعها رفض إنزال المسيح عن الصـــليب[6]! وتماثيـــل بشـــرية كجسد أم جاسر الذي انتصب فوق الجبل يرقب البعيد حيث القرية[7]، وأجساد الرجال الذين تجمدوا رهبة بجانبها بأعين مشرعة وكأن لعنة سماوية أحالتهم إلى حجارة فورَ رؤيتهم القرية البائدة[8]. وتماثيل مـــن رماد كجسد مرتا الذي انتفض لدى سماعها ألحان جنتها المفقودة واسترجاعها قصةَ رفضها غناءَ "ليالي الأنس في فيينا". تماثيل تعكس ولع الكاتب بفن النحت، يجمعها الهيكل الجامد المنتصب، وتختلف فيمـــا

[1] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص132
[2] السابق، ص107
[3] ينظر: نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص103
[4] السابق، 54
[5] السابق، ص137
[6] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص299
[7] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص112
[8] السابق، ص131

بينها بمادتها الخام، ولكل خامة دلالة، فمنها الحجرية الثابتة الصامدة كتمثال العذراء ويسوع، ومنها الخشبية التي أوقدها المحتل فاشتعلت به، ومنها الرماد الذي تنسفه الريح فيذهب معها، تماثيل من لحم ودم، تماثيل تولدت عن الصدمة والظلم والاحتراق، تماثيل وكفى!

أبدع نصرالله في توظيف تقنية الرسم، ومهارة استخدام أدواته، وكانت خطوطه في الرسم خطوطًا واضحة وواثقة ذاهبة إلى قصدها مباشرة، دون التفات ودون أن تمزق اللوحة بحدة ليست مطلوبة في كل سياق منها[1]. كيف لا وهو رسام من عائلة تحترف الرسم؟! وأبدع في إبراز فن النحت ورسم الخرائط والهياكل والعمارة، وقد تداخلت هذه الأنواع مع لغة الرواية السردية والسبب "رغبة السارد في تجسيد القول السردي بمعطى مادي من خارج الجنس الأدبي، لتقريبه إلى ذهن المتلقي[2]" ما يؤدي إلى سد الفجوات، والإفاضة في التعبير، إنه الخروج من قيد الكلمات إلى فنون الفعل والخلق والتشكيل، إنها الرسالة التي يسعى الكاتب إلى إثباتها: النضال بالفن وفن النضال.

الصورة

تأتي الصورة الفوتوغرافية لإبراز الأبعاد الفنية والدلالية في السرد الروائي، "فالصورة تنقل عددا كبيرا من المعطيات الثقافية والاجتماعية والفكرية، وحتى الدينية، كما تتقاطع في أغلب الأحيان مع مجالات علمية"[3]، وسرديات الصورة هي جزء أساسي من الرواية، وهي استكمال لرحلة الجمال في النص، ذلك أنها مطبوعة برموز سردية، ولها ميل عفوي للإخبار بحكاية ما أو التعبير عنها[4].

ثم إن الومضات الضوئية والتشكيلات البصرية تفسح المجال أمام التأويل، وتمنح النص الروائي رؤى قرائية متعددة. فالصورة ليست تتمة لوسائل معرفية جديدة بل مكملة لدور اللغة، خاصة بعد أن وجدت

---

[1] ينظر: الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص98

[2] أحمد، مرشد، الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصرالله، ص132

[3] أمون، جاك، الصورة، ترجمة ريتا الخوري، ط1، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2013م، ص7

[4] ينظر: السابق، 257

اللغة نفسها قاصرة أمام سطوة الصورة[1] وسيطرتها إعلاميًا وفنيًا. والقيمة الجوهرية للصورة "تكمن في محمولها، وفي زمنها، وخاصة إذا كانت تحيل إلى زمن هام في تاريخ محمولها".[2]

وفي سيرة عين نجد مظاهر الارتباط والتأثير بين فن التصوير الفوتوغرافي والفن الروائي شديد الوضوح، فكأن لغة الوصف الروائي هنا هي لغة عين يقظة تمتاز بالذكاء ودقة الملاحظة، تحتشد الحواس فيها وتذعن لسلطة الضوء، فتنتج كلمات ذات ايحاء بصري محتشدة المشاعر، ولعل التعبير الذي صاغه الكاتب على لسان سعيد عبود يختصر مهارة اللغة الفوتوغرافية الاحترافية للمصور "قلب حصان، وعيني صقر، ولمسة فراشة"[3]. وصورة الغلاف بحد ذاتها تشكل مفتاحًا دالًا على مضمون الرواية، وتخبر عن مظهر من مظاهر الانسجام التام بين القالب اللغوي والصورة.

لقد جسدت رواية سيرة عين نموذج الفن التنوعي الأجناسي في أوضح صوره، إذ ركزت على القيمة اللغوية الدلالية للصورة من خلال الأحداث الدرامية والشخصيات والأمكنة، كما كشفت أثر النظام البصري للمرئيات على اللغة، وكيف تم توظيف هذا الأثر؛ ليقوم مقام السرد التفصيلي في تحليل الشخصية وتبيان مدى ارتباطها بالزمان والمكان. ففلسفة اللون في الصورة ومسار الضوء وأعماق الظل وثنائية الأبيض والأسود شكلت فيما بينها عالمًا مزجيًا من نظامين: لغوي وبصري، ومن خلال هذا المزج أعاد الكاتب بعث شخصية كريمة عبود، واستنطق صورها، وأيقظ من خلالها حقبة تاريخية نائمة.

ففي مشاهد كثيرة من هذه الرواية يستدعي الكاتب شخصية كريمة عبود؛ لتؤكد موهبتها في التقاط الصورة، وولعها بالأشياء والألوان والأصوات والتفاصيل والفصول، وتجريدها من جمودها وإكسابها روحًا خاصة، وقد ركز على الأثر الذي سجلته آلة التصوير خاصتها على الصعيد الاجتماعي والسياسي

---

[1] ينظر: نشوان حسين، عين ثالثة تداخل الفنون والاجناس في أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية، ص92

[2] أحمد، مرشد، الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصرالله، ص133

[3] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص124

والنفسي. فهي مصورة اجتماعية تركت لصورها مهمة الافصاح عما يتوارى خلفها من حكايا اجتماعية، وعلاقات إنسانية، وأنساق مضمرة. وما يعنينا هنا هي طبيعة هذه الصورة ومقدرتها على محاورة النص الروائي والوصول إلى وعي القارئ.

تأتي الصور المتحركة لتشغل حيزًا صغيرًا من الفنون التي انصهرت في هذه الثلاثية بشكل عام، وتبرز من خلال عملية الرصد التصويري لمشهد معين خلال فترة زمنية محددة، مع مراعاة التدرج والترتيب في رصده، ثم جمعه في صورة بصرية واحدة تختصر زمنًا طويلًا، وتعكس أحداثًا كثيرة. فمثلًا، تطالعنا في سيرة عين فكرة الكاميرا التي تختزل الفصول الأربعة في صورة متحركة واحدة، وهي تقنية تصويرية معروفة، من شأنها تسريع اللقطة وتحويل الوحدات الزمانية الطبيعية إلى لقطات متحركة سريعة، وهذا ما يمكن تخيله لدى قراءة المقطع التالي: "ماذا لو كان باستطاعتي أن أترك الكاميرا في مكانها ثمانية أشهر، حتى أوائل الربيع، دون أن تتوقف عن التصوير، تصوير كل لحظة: الليل والنهار، عري الأشجار، العواصف، وحتى رنين أجراس الكنائس، آذان المساجد، صوت العصافير، والبشر العابرين أمام البوابات؟!"[1]. لقد حاولت كريمة تنفيذ هذه المهمة بحرفية، فكانت أول مهمة حرصت عليها هي ثبات أرجل حامل الكاميرا، فالمكان ثابت والزمن متغير، والصورة تتغير بتغير الزمان وتقلّب الفصول. والذاكرة تستدعي خبرات القارئ في الأفلام التصويرية المتحركة الخاصة ببرامج الطبيعة، مثل "تصوير تفتح زهرة يستغرق تصويرها مدة طويلة"[2]، أو تحرر فراشة من شرنقتها.

وتتكرر هذه التقنية في الرواية، فتطالعنا صورة اليوم بليله ونهاره ضمن ألبوم تصويري تدريجي مسرَّع، عملية رصد كيفية "غياب الشمس، وكيف يهبط الليل، وكيف تشرق الشمس ثانية"[3]. هذه التقنية هي تقنية الصور المتحركة وهي عرض سريع لصور متتابعة يستدعي استمرار بقاء الرؤية، ما يعطي ايحاء بالحركة، وهي أقرب الى الخداع البصري الحركي، ويخيل إلى الناظر أن الصورة جزء متحرك

[1] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص38
[2] نشوان، حسين، عين ثالثة تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية، ص66
[3] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص28

لا ثابت. لقد استطاع المؤلف من خلال هذا الوصف المهني الدقيق ايصال القارئ إلى عــوالم فيزيائيــة التحمت بعالم الرواية الفني، فاستحضر البعد الضوئي واستدعى أثره في تشكيل النص الأدبي بلغة فنيــة بصرية انصهرت في القالب اللغوي انصهارًا تامًا.

لقد ارتبط فن التصوير بخصائص الضوء والظل، وتحويل المتحرك إلى ثابت، "وجمدت الصورة الزمن في لحظة وحولته إلى ظلال لا يمكن أن تمحى"[1]. وقد جاء التركيز على الشمس وأثرها فــي الصــورة واضحًا، ورافقه وصف لشمس الفصول و حدة ضوئها وانعكاسه، فالكاتب يجعل من الشمس قلمًا يرســم به على فيلم الكاميرا[2]، وذلك من خلال وصف أثر الشمس على الصور، وأثر الظل، والعتمة، "شــمس الظهيرة، شمس الضحى، العصر، الغروب، شمس الربيع الصيف الخريف الشتاء.. أدركت كريمــة أن لكل صورة شمسها الخاصة، وأن لكل مصور شموسه الخاصة به.. بعينيه"[3]، وما هذه الشموس بأوقاتها المختلفة إلا وصفاً لأثر الضوء المنعكس.

ولا يقل ضوء البرق أثرًا عن ضوء الشمس، فقد تشكلت في مخيلة ناحوم صورتان لدى تسلله إلى بيــت مريم: صورة مخيفة شكلتها يدا الضوء والظلام، والتي ظهرت نتيجة هلوساته، "فقبل أن يصل العتبــة، سطع برق خاطف، أعقبه رعد مجنون، أضاء البيت للحظات، فرأى الأسرة كلها في الداخل تنظر إليــه، ثم عاد الظلام وأطبق، وسطع البرق ثانية وأعقبه رعد أشد، فــاختفوا"[4]. وصــورة ســاطعة بالجمــال والألوان، شكلتها يد مريم "كان البيت مرتبًا على نحو يدعو للدهشة، كل شيء في مكانه.. على يســاره كانت هناك خزانة بلون أخضر زيتي مزينة بورود صغيرة، زرقــاء وحمــراء وصــفراء وبرتقاليــة،

[1] أبو سليم، أحمد، الوجود والظِّلال في ثلاثيَّة الأجراس لإبراهيم نصر الله، صحيفة اليــوم الثــامن الفلســطيني، 2019/12/09، تــم الاطلاع على المقالبتاريخ: 2021/7/21، يوم الأربعاء، الرابعة مساء، https://alyoum8th.net/News.php?id=609

[2] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص25

[3] السابق، ص63

[4] نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص44

أشرعها، كانت هناك عدة أثواب مطوية بعناية شديدة، وشال مطرز بالحرير الملون، تلمّسها،عبر خيالَه وجهُ مريم"[1].

كما رصدت الصورة الحالات النفسية التي تعتمل في نفس المصور، وتعتمل في نفوس الشخصيات المطبوعة في الصور، وانعكاس كل ذلك عليهم. لقد علقت كريمة صورة الجنود أمام كنيسة المهد على هيئتها الأولى التي ارتسمت في ذاكرة الكاميرا المظلمة، صورة مقلوبة، أقدامهم إلى الأعلى ورؤوسهم إلى الأسفل[2]، وذلك لتعبر عن رفضها لهم وتهميشهم.

كما كشفت الصورة الفوتوغرافية ما يختبئ وراء أبطالها من أحاسيس ونوايا وعادات وميول، وشكلت بحد ذاتها رواية تعبيرية لكنها بصرية. فصورة كريمة لإحدى العائلات أنبأت بحدث فاجع استطاع القارئ توقعه من خلال سردية الصورة "الشاب.. كان الأكثر قلقًا، يستحثهم طوال الوقت أن يسرعوا، كما لو أن العالم كله ينتظره أمام العتبة، يناديه... قال رب الأسرة، لم نلتقط صورة أخرى باللباس الأسود، ارتبكت كريمة.. أفلت الشاب القلق، وقال: أنا مضطر للخروج الآن، وانطلق صوب الباب"[3]. عكست الصورة مقطعًا دال المضمون، جو يملأه التوتر والقلق، دلالات لونية تفصح عما سيتبعها، الشاب يتفلت من الصورة، يضج بالحركة وسط أصنام ثابتة، الأب يطلب صورة أخرى باللون الأسود رغم أن الصور في ذلك الزمن لم تكن ملونة، العالم كله ينتظر الشاب القلق ويناديه، إن هذا التداخل الحسي الصارخ بين كل هذه المعطيات يشي بكارثة سوف تحل وهي كارثة الموت، لقد استشهد الشاب، وهذا ما أكدته ملامح صورته بعد تظهيرها.

كما شكلت الصورة الفوتوغرافية لغة رمزية وشيفرة سرية منحت النص بعدًا دراميًا بوليسيًا، واختصرت لغة تفصيلية تقليدية، ما منح النص عنصر الإثارة والمفاجأة من خلال صورة، ويمكن تسمية

---

[1] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص44

[2] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص52

[3] السابق، ص73، ص74

هذه التقنية بتقنية الصور المفبركة، وقد شغلت هذه التقنية مساحة مهمة في النص، ترتبت عليهـــا أبعـــاد خطيرة، شكلت خطًا فاصلًا بين الحياة والموت، الجنة والصحراء، الوجود واللاوجود.

ويظهر ذلك في صور إعدام العميل، "الإثبات الوحيد تلك الصور التي التقطهـــا عميـــل آخـــر لعمليـــة الإعدام، من بدايتها حتى نهايتها.. في الصورة الأولى ملثمون يحاصرون نبيل، وبقية الصـــور كانـــت لمراحل إعدامه طعنًا"[1]. ثم بعد عدة فصول، يأتي ظهور العميل نبيل حيًا حاملًا العلم الفلسطيني صـــاعقة كبرى على ناحوم، "أخرج صور عملية إعدامه، كانت واضحة إلى درجة لا تصدق"[2]، شكلت هذه الفقرة مفاجأة للقارئ، فالصورة دليل بصري، وفبركة الصورة تقنية اعتمدت فن التمثيل والخداع، انطلت على القارئ كما انطلت على شخصيات الرواية.

وكذلك الصور التي التقطها المحتل وكانت تخلو من البشر، أو التي تظهـــر الحاخامـــات وحـــدهم فـــي فلسطين[3]؛ لخدمة أغراضهم الاستيطانية، ظهرت هذه الصورة في كثير من فقرات الثلاثيّة، وكانت قائمة على فكرة الفبركة والتضليل، "بعد الصور الناجحة خطرت ببال ليفي فكرة اختراع الصور، أي أن يـــتم تأليفها ورسمها في المخيلة أولًا، ثم تصويرها ثانية، كما يحدث في السينما"[4]، للصورة لغة، وقـــد فهـــم المحتل أهميّة هذه اللغة وسعى إلى تعلمها، "مال ليفي إلى أذن موشيه وهمس فكرته عن صورة قـــادرة على إبادة مدينة بإخلائها من سكانها"[5]، لقد حاول المحتل بوساطة اللغة البصرية التي حققتهـــا الصـــورة فرض شرعيته من خلال التزييف الديني والاجتماعي للصور[6]. وقد قابلتها صور كريمة عبود التي بدت ناطقة وبشرية جدًا، إذ ركزت على الحضور البشري في صورها، لتتشكل في الرواية حـــرب صـــورٍ فوتوغرافية سلاحها الكاميرا وذخيرتها الضوء.

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص428

[2] السابق، ص471

[3] ينظر: السابق، ص121

[4] السابق، ص120

[5] السابق، ص104

[6] ينظر: الرواجفة، ليث، تقويض الكولونيالية الإسرائيلية والرد عليها بالكتابة (رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد لإبراهيم نصـــر الله نموذجًا)، 2021/7/13، الثلاثاء مساء، https://alyoum8th.net/News.php?id=623

تكنيك الصورة ومضمونها بوصفه نظامًا بصريًا بدد ملل الوصف ورتابة السرد، وساعد في إبراز الصدق الفني من خلال كشف الحالة النفسية للشخصيات، واستطاع الكاتب من خلاله أن يتسلل إلى إدراك القارئ وحواسه، فأيقظ في ذهنه انتباهًا إلى مضمون الرواية وإلى الرسالة التي يريد ايصالها. كما استطاع بهذا الأسلوب النفسي أن يربط بين الذات والمضمون وأن يصهرهما معًا، وما كان هذا ليتحقق لولا هذا التجانس بين شعرية اللغة وأثر الصورة التي كسرت النمطية السردية والوصفية.

وكما حوّل نصرالله النص المكتوب إلى صورة مرئية، نجح من جانب آخر في إجراء عملية معكوسة، وهي تحويل الصورة الفوتوغرافية المرئية إلى نص مكتوب. فقد شكلت بعض الصور المشهورة أيقونات خالدة ودالة، ما زالت حتى يومنا هذا تقوم دليلًا نصيًا على عدالة هذه القضية، وهذا ما ترجمته الرواية إلى نظام لغوي. هذه الصور التي شكلت بؤرًا أساسية في النص، استقت مكوناتها من حقائق ووقائع ملموسة، فمن لا يعرف صورة المرأة العجوز التي تحتضن جذع الشجرة، لتشكل بجسدها درعًا واقيًا له من جرافات الاحتلال، هكذا تمامًا التصق جسد منير بجذع الزيتون متخذًا إياها درعًا كطفل متكوم في حضن أمه، ودمه يتصبب والجنود يحيطون به من كل صوب، "بين جنديين كان منير.. ملقى يغمره الطين، ملتفًا حول جذع زيتونة، كأنه استكمال لها"[1].

ويعيد نصرالله صياغة صورة جورج صياغةً لغوية لتلتحم بجسد الرواية، مستمدًا تفاصيلها من صورة الفتى الواقع بين يدي عصابة من المستوطنين كل يشد جسده باتجاه معاكس، وهي صورة مشهورة في الذاكرة الفلسطينية، "وحيدًا وجد جورج نفسه بين حلقة المستوطنين، نظر إلى عيونهم، اخترقه خوف لم يعرفه من قبل[2]... قبل أن يربطوا كل واحدة من قدميه بحبل، قبل أن ينقسموا إلى مجموعتين، قبل أن يكتشف أنه أصبح نصفين، وأن كل نصف فيه يجري في اتجاه، قبل أن يصل إلى قرار خلف أي نصفين عليه أن يركض، ليعيده إلى نصفه الآخر.. كان جورج هناك في المنتصف، وهم يضحكون، وكانت

---

[1] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص354

[2] السابق، ص451

فاتن تجلس إلى جانبه.. وانطفأ العالم كله.. اختفت فاتن.. واختفى"[1]. نجحت اللغة بكل ما فيها من شاعرية في توصيف فظاعة الصورة وقبحها وتضخيمها!

وصورة الراعي الذي يقف أمام رشاش الدبابة الثقيل الموجه إليه[2]، تستدعي إلى الذاكرة صورة فارس عودة، الفتى الذي وقف أمام مدفع الدبابة، لتتحول الصورة إلى أيقونة رمزية. وصورة ميس التي استشهدت بعد التقدم لامتحانات (التوجيهي)[3] برصاص في صدرها، تعيد إلى الذهن صورة الشهيدة لينا النابلسي التي استشهدت وهي ترتدي مريولها المدرسي في أثناء تقديمها للامتحانات، وهي صورة أيقونية شهيرة، وقد رسم الفنان الفلسطيني سليمان منصور لوحة لها ملقاة على العشب بمريول مدرسي، ومقتولة برصاصة في صدرها ووريدها الأيمن، هذه اللوحة من أشهر اللوحات في البيوت الفلسطينية. هذه الصور وغيرها أحالت بمضامينها إلى فترات مهمة من تاريخ النضال الفلسطيني وتحديدا فترة انتفاضة الحجارة، وجاءت بديلا للوصف التفصيل بمعطياتها المعروفة، وهدفت إلى الإبقاء على الذاكرة حية، وما يترتب على ذلك من إدانة للمعتدي وعدم التفريط بالحق المغتصب.

إن خلف كل صورة حكاية، وقد نجح الكاتب في ابتعاث روح هذه الصورة من خلال سرد الحكاية بلغة شاعرية تجنح نحو الفلسفة أحيانًا، وتختزل التفاصيل في الحوارات التي تنشأ في اللحظات الأخيرة، لحظات ما قبل الموت، وأولها فكرة الحياة والتمسك بها، تنقض عليه هذه الفكرة من خلال صور الحب، صورة المرأة المعشوقة، والأرض، والوطن، والمستقبل المشرق. لقد أنطق الكاتب الصورة الفظيعة القابعة في ذاكرة كل فلسطيني، وأعاد من خلال هذا الانطاق ضخ الدم إلى جسد الرواية.

لقد ترجم نصرالله هذه الصور المرئية في روايته إلى ألفاظ ذات دلالات بصرية شديدة الإيحائية. بعض الصور يظل شاهدًا على مكان ما أو حدث ما، بعض الصورة يتمم الحكايا الناقصة، بل إن هناك صورًا

---

[1] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص452

[2] ينظر: نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص5

[3] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص410

هي الحكاية بذاتها لا تحتاج إلى نص مرفق أو شرح مفصل كصورة تكسير العظام في الانتفاضة التي انتهجها جيش الاحتلال، والتي أبرزها نصرالله في روايته وابتعثها من خلال هذا النظام البصري اللغوي.

ومن جانب آخر كشفت سرديات الصورة في الرواية عن طبيعة الحياة الثقافية في لغة تسجيلية تاريخية، وأبرزت محطات تطور هذا الفن ورواده في فلسطين. رغم شعرية هذه الرواية إلا أنها وثقت صورًا من التاريخ بطريقة فنية، وأكسبت النص بعدًا عميقًا من خلال وصف الكاميرا وعالمها وفكر حاملها ودورها الذي لا يقل عن دور البندقية[1] في النضال، كل ذلك بلغة شعرية استمدت من الفلسفة بعض خيوطها. إن الصورة الفوتوغرافية التي التقطتها كريمة كانت دليلًا دامغًا على عدالة القضية وأحقية الأرض، إنها تفنيد لكذبة المحتل وكشف جرائمه، هذه الصورة كانت من أبسط الوسائل التي فضحت محتلًا همجيًا ترعبه الكاميرات أكثر من أي شيء آخر[2].

الصورة ابنة زمن آخر، من فيها لا يكبرون، كأنهم قابعون في الذاكرة بنفس العمر، الأحياء وحدهم من يكبرون، أما الأموات الذين بقيت صورهم، فهم خالدون على هيئتهم التي ماتوا عليها، "فالصورة وجود أيقوني قابل للخلود"[3]، والكتابة بعث آخر للصورة وإعادة نشر للنص والأموات على حد سواء. لقد عكست الثلاثية قدرة عجيبة لدى كاتبها على ابتعاث الصورة وايحائيتها من خلال التركيز على جوهرها بجمل سردية وشاعرية موجزة ومكثفة. من خلال هذا التراسل أفاض الكاتب في التعبير، وأضاف النظام البصري إلى السردي، ما أثار المتلقي وأبقى على الذاكرة يقظة حية.

---

[1] صاغ الكاتب مقارنة بين البندقية والكاميرا على هيئة حوار جرى بين ليفي وموشيه بلغة فلسفية احترافية على صعيد القنص الناري والتصوير الفوتوغرافي، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص80- ص82

[2] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص315

[3] نشوان حسين، عين ثالثة تداخل الفنون والاجناس في أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية،ص94

التراث الشعبي البصري

تظهر ملامح التراث الشعبي البصري من خلال أزياء الثياب، فيتبادر للذهن أننا بإزاء منصة مرتفعة تعرض على خشبتها أثواب المدن الفلسطينية للجنسين، "فالأزياء والملابس –نسائية ورجالية– لا تأتي اعتباطًا أو لمجرد الرصد الظاهري الموهم بالمصداقية، بل هي مقومات لعلها أساسية"[1] في النص الروائي. وقد خلدت الرواية هذا الفن البصري من خلال كاميرا كريمة عبود، وتراسلت صور كريمة مع ألفاظ الكاتب لتعيد صياغة التاريخ في نص لغوي بصري محكم الالتحام، هذه الأزياء المصورة والملموسة تشكل جزءًا أساسيًا من الهوية الوطنية، فالمرأة التلحمية تلبس الثوب المطرز وتضع على رأسها الشطوة وهو طاقية مخروطية[2].

في حين أن بعض الصور لنساء القرى تكشف عن نمط شعبي آخر، كثياب مريم التي يضاف إليها الشال، لقد كانت صور كريمة أحد أهم مصادر توثيق تلك الأزياء ذات الصبغة الخاصة. وفي الأعراس زي آخر أبرزت ملامحه رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، إذ تلبس النساء أثوابًا مطرزة ويطلقن جدائلهن السميكة وشعورهن الطائرة[3]. وتأتي صورة الزي الفلسطيني في الفقرة التي تصف ثوب أم كاترين، فقد كانت تلبس ثوبًا مطرزًا بالأحمر والبرتقالي والأصفر له شق حرير (عبّ الثوب)، يتدلى فوقه سنسال ذهبي[4]، فالتطريز بالحرير كان جزءًا من تفصيل الثوب الفلسطيني[5]. وتختلف صورة هذا الزي بين مدن فلسطين نفسها، وبين طبيعة المجتمع قرويًا كان أو مدنيًا، كما أن الزمن هو ما يفرض زيًا موضويًا معينًا، فزمن الانتفاضة لم يذكر فيه الثوب الفلسطيني كزمن الانتداب. كما تظهر صورة

---

[1] الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص294

[2] ينظر: نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص135

[3] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص26

[4] ينظر: السابق، ص173

[5] ينظر: السابق، ص311

الزي للرجال، فالحطة جزء أساسي من ثياب الفلاح الفلسطيني، التزمها اسكندر[1]، وثياب أبـي جاسـر كانت تحوي الكوفية الفلسطينية والعقال والقمباز[2].

إن القيمة البصرية التي أضفاها الكاتب على كثير من مضامين ثلاثيته، تحولت إلى "صور مرئية أو إلى قيم منظورة دون أن تفقد حسيتها"[3]، فالقيم الجمالية عنده تتبادل المواقـع بتبـادل معطيـات الحـواس، وتتداخل فنيًا على نحو منسجم، كما أن إبراز الذوق الشعبي الخاص بالثوب الفلسـطيني يكشـف عـن ارتباط وثيق بالهوية الوطنية، إذ يعد التراث الشعبي من أهم مكونات الهوية، وهذا ما يسـعى الكاتـب باستمرار لتأكيده وربطه بالقضية والواقع من خلال إيقاظه وتمثّله في النص الروائي.

المبحث الثالث: الفنون السمعية

ليس المكان في الرواية مجرد فضاء خال وأبعاد ومقاسات، إنمـا كـون متعـدد الحـواس والأشـكال والايقاعات، "فحضور الفضاء السمعي، أو الأمكنة المستحضرة من خلال السمع ينشأ في الروايـة مـن خلال الإحساس الذي ترسمه الصورة السمعية في ذهن المتلقي، وتدخله في جـو خـاص تنعتـه تلـك الصورةُ الملتقطة سمعيًا"[4]، ويمكن استدعاء هذا الأثر الصوتي لدى المتلقي من خلال الأصـوات علـى اختلافها، والموسيقى، والأغنية بأنواعها، والأمثال والحكم والفنون القولية.

الصوت

لعل الصوت هو المبدأ الأول لكل المؤثرات السمعية، فثمة صوت موسيقي وثمـة صـوت فوضـوي، فللحروف موسيقى وللأسلوب موسيقى لا يمكن إنكارها، ولكل منها رنين وايقاع خاص، "يُسـتمد مـن

---

[1] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص260

[2] ينظر: نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص38

[3] الخراط، إدوارد، الكتابة عبر النوعية، ص126

[4] ينظر: حداد، نبيل ومحمود درابسة، تداخل الانواع الأدبية– مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،. بقلم: باديس فوغالي، السـرد الروائـي وتداخل الانواع (رواية جسر ببلوح وآخر للحنين) لزهور ونيسي نموذجا، ص180

روح الكاتب، من نفسه، مزاجه، شعوره، فيضه، انطلاقه."[1]، فالنظام اللغوي يتمظهر هنا على هيئة نظام صوتي يمكن سماعه بشيء من التأمل والتركيز، وهناك أصوات وموسيقى لا يحتاج القارئ إلى كبيــر جهد للاستماع لها، فهي ناطقة صارخة بنبرة عالية مسموعة. كما يشكل التكرار اللفظــي جــزءًا مــن التساوق النغمي الموسيقي داخل النص[2].

وتتردد في الثلاثية أصوات الآلة العسكرية وأصوات الحيوانات والطيور[3] والأشياء التي تصدر صــوتًا عند تحريكها، ولو رصدنا هذه الأصوات لشكلت معجمًا دلاليًا ينضح ضجيجًا وأثرًا صوتيًا متنوعًا.

ويشكل التأثير الصوتي منظومة خاصة تتداخل بها بقية الحواس والمعطيات، فللمفاتيح صوت "وصوتها يعلو، ومريم تسمع ارتطام المفاتيح بعضها ببعض كنواح الأجراس في الكنــائس[4].. ســمعت أصــوات مفاتيح كثيرة تموج في صدرها وتقبض على قلبها مثل دمعة ناي"[5]، والغريب فــي هــذه الصــورة أن مفتاحًا واحدًا في صدر مريم يصدر هذا الصوت الاصطدامي، فإذا كانت يد واحدة لا تصــفق، فكيــف تسنى لمفتاح واحد أن يتطارق كل هذا التطارق العنيف دون شــريك، وكــأن هــذا الصــوت صــخب الأجراس في أعلى الكنائس، أو صوت موسيقى الناي الحزينة. كيف لا وقد احتوت عناوين الثلاثية على إشارة صوتية شديدة الايقاع هي الأجراس وضجيجها، والمفاتيح وتطارقها، وهذا ما سيأتي تفصيله فــي النصوص الموازية.

ولم تكن الدلالات الصوتية بمنأى عن المشاعر الإنسانية، فصوت طرق الباب بيــد والــد مرتــا أشــبه بزلزال يضرب القدس[6] وهو تعبير عن الغضب الذي ترجم إلى حركة صوتية، وصوت الزغرودة التي

---

[1] الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص113

[2] ينظر: السابق، ص163

[3] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص200

[4] ينظر: نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص49

[5] السابق، ص116

[6] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص23

أطلقتها أم اسكندر عندما خطب ادوارد زهيرة شكلت فضاء سمعيًا امتاز بعفويته وشعبيته وعلو نبرته[1]، وتطارق الأقراط في أذني زهيرة كالأجراس في أعناق الماعز[2]، صورة بصــرية ســمعية فوضــوية. وصوت الأجراس في الكنيسة ارتبط بمأساة سقوط منصور واختلال عقله. ثم إن ضـــجيج اللغـــة فـــي التعبير عن طريقة التعذيب التي نفذها شاؤول ضد زيدان يكاد يكون مسموعًا، حيث أطلق النـــار علـــى صفيحتين فارغتين مثبتتين جوار أذنيه[3]، ولك أن تتخيل ذلك الصوت الذي يحدثه مرور الرصاص عبر صفيحة فارغة قرب أذن إنسان. بالإضافة إلى صوت البكاء والصراخ البشري الــذي يحفــل بــدلالات تفوق فكرة الصراخ المجرد[4].

الموسيقى

وعلى الصعيد الفني، تشغل الموسيقى حيزًا لا بأس به في النصوص الأدبيّة، فهـــي جـــزء مهـــم فـــي المنظومة الثقافية التي يحتاجها الشاعر والروائي، وتحتل هذه الفنية مكانًا خاصًا في الثلاثية، وتنصــــهر في النص انصهارًا تامًا، وتتطور مع الأحداث لتوافق الحالـــة النفســـية للشخصـــية، وتتـــأثر بـــالواقع الاجتماعي والثقافي، فقد اتخذ النظام الموسيقي صبغة تنفيسية كشف من خلالهـــا الكاتـــب كثيـــرًا مـــن مكنونات الذات من جهة، والمجتمع بمستوياته وتقاليده من جهة أخرى، وقد حفلت نصـــوص نصـــرالله بهذه الفنون، وجعل منها ايقاعات متواترة في نصوصه السردية، متداخلة مع بقية المعطيـــات لـــتعكس حسية النص بشكل لافت.

لقد شكلت الموسيقى في الرواية تنوعًا فنيًا خصبًا حرر النص من رتابة اللغة السردية، وقد كان توظيفها يتعلق بغايات جمالية حينًا، واستدعاء مخزون الذاكرة أحيانًا أخرى، غير أن هذا التوظيـــف بـــدا أكثـــر

---

[1] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص30

[2] ينظر: السابق،، ص29

[3] ينظر: السابق، ص204

[4] ينظر: الخراط، إدوار: أصوات الحداثة، ص119

انسجامًا مع النص بحيث شكل صوتًا فنيًا مسموعًا، كما شكلت الموسيقى بعدًا انفعاليًا استعاد من خلالها الراوي كثيرًا من ملامح الزمن المفقود والأمنيات الضائعة[1].

ولعل ولع القس سعيد بالموسيقى، كان مظهرًا من مظاهر هذا الشغف، الذي تكشّف من خلال تسرب الآلة الموسيقية إلى النص الأدبي، وحضور الطقس الموسيقي في الكنيسة والمنزل والسينما في العديد من المدن الفلسطينية. حيث جاء عنوان أحد المشاهد "**نداء الأورغن**"[2] ضاجًا بدلالات صوتية مسموعة، فالنداء هو الصوت العالي والصياح، والأورغن هو آلة موسيقية، "صوته العميق والجميل خيّل للقس سعيد أن الأورغن يعزف نفسه بنفسه، مكتفيا بذاته، وليس بحاجة لأي أيد بشرية... ذلك الشغف بالصوت الساحر حمله إلى مكان لا يستطيع أحد أن يعرفه، مأخوذا بتلك النغمات السحرية[3]..وخلف الأورغن أغمض عينيه، وفجأة، راحت النغمات تولد من جديد، النغمات نفسها.. كان عزفا مختلفا، أفضل، أجمل، أعذب، أكثر اتقانا ونقاء، وفيه لمسة من روح مختلفة"[4]. إن هذا الوصف الدقيق قد جعل اللغة السردية تحفل بإيقاعات صوتية تكاد تكون مسموعة، والحواس تستجيب لهذا الأثر النغمي السحري للعزف، وهذا ما دفع المتلقي إلى استحضار موسيقاه والتماهي فيها إلى درجة إسدال الجفون وتلقي المعزوفة بالعين قبل الأذن، لتتحول إلى شيء مادي يدرك باللمس، فكأن حالة النشوة التي عاشها القس سعيد وتماهى فيها قد وصلت إلى المتلقي وأشركته في الفضاء السمعي. وما يميز الأثر الموسيقي هنا هو التجاوب مع بقية الحواس والامتزاج بها مما يبعث فيها حسية جسدية متسقة.

لقد ألهمت الموسيقى عائلة القس سعيد وفتحت آفاقهم على فنون وثقافات متعددة، وأيقظت حواسهم ومواهبهم، وانتقلت العدوى إلى كريمة التي كانت تستعيد كل ما تسمعه من موسيقى جوقة والدها.. تلك

---

[1] الفارسي، حفيظة، الكتابة بالعين والريشة على إيقاع النوتة.. هل استفادت الرواية العربية من باقي الأجناس التعبيرية، الاتحاد، 2018/5/7م. تم الاطلاع: 2021/10/1، الجمعة مساء،، https://alittihad.info/%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8%D8%A9-%D8

[2] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص16

[3] ينظر: السابق، ص16

[4] السابق، ص17

الموسيقى السحرية التي فاضت وغمرت كل ما حولها[1]، فحاكت هذا العالم الصوتي النغمي بعالم بصري ضوئي هو عالم التصوير.

أما الموسيقى في رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد فشكلت ركنًا أساسيًا من الأركان التي قامت عليها الرواية، ذلك أنها اصطبغت بنغمة عاطفية، وانطلقت في تنويعات غنائية على امتداد الـــزمن الروائـــي، والسرد اللغوي. لقد جعلت "هذه الرواية من الموسيقى مرادفًا للحياة، حيث اعتمدت على ثنائية الموسيقى والضجيج، لتشكل الخط الناظم لسير العمل"[2]. ويكفي أن نتخيل أن الدبابة في هذا العنوان نقيضُ البيانو.

بدأت الرواية بطلب غريب طلبته مرتا –بطلة الرواية– مهرًا لها، وهو بيانو، ورفضت أن تحصل عليه بعد زواجها، إنما اشترطت على من سيتزوجها أن يكون مهرها هذه الآلة الموسيقية، وظل البيانو رفيق رحلة البطلة من أول الرواية إلى آخرها، تصدح ايقاعاته بين الحين والآخر في استرجاع مستمر إلـــى رمزيته ودلالته.

لقد عبرت الأنغام التي كانت تصدر عن بيانو مرتا عن مشاعر متعددة، بل كأن البيـــانو كـــان يـــدرك مشاعر العازف ويستجيب لها بأنغامه، فالأنغام صدحت بمشاعر الفرح التـــي غمرتهـــا لمـــا اكتشـــفت حملها[3].. كما عبرت عن الفوضى العارمة المنبعثة منه لما عزفت عليه زهيرة، التي لم تمتلـــك أدنـــى إحساس بموهبة العزف، هذا العزف العشوائي دفع إدوارد إلى إغلاق أذنيه[4]، فوصف العـــزف بعمليـــة العجن، ما أوحى بصوت مزعج يستدعي سد الأذنين بالأصابع.

وتطالعنا صورة صوتية أخرى أشد عنفًا وتراجيديا وهي صورة تحطيم البيـــانو، "مـــن داخـــل البيـــانو انفجرت عدة صيحات حادة...فاستغرق البيانو في سبات عميق"[5]، إن الدلالات الصـــوتية فـــي العبـــارة

---

[1] ينظر: نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص18

[2] نابلسي، وائل، قراءة في رواية دبابة تحت شجرة الميلاد لإبراهيم نصر الله، صحيفة اليوم الثـــامن الفلســـطيني، 2019/12/24، تـــم الاطلاع:2021/7/10م، السبت صباحا https://alyoum8th.net/News.php?id=655

[3] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص68

[4] ينظر: السابق، ص69

[5] السابق، ص76

السابقة تكاد تبلغ أذن القارئ، إذ يستحضر عملية قيام الجنود بتحطيم البيانو وما ترتب على ذلك من انفجارات صوتية استجابة للبندقية المعدنية التي هوت فوق مفاتيحه ومطارقه بقوة، وقد استحالت تلك الانفجارات إلى صيحات باكية شديدة الحدّة، ثم ما لبث الصوت أن سكت، وانطفأت في جسمه الحياة. وهنا، يستشعر القارئ تأثيرين صوتيين متناقضين، الأول ضجيج حاد يتبعه صمت مطبق. وقد سيطرت اللغة الشعرية على وصف الحالة، وجعلت من البيانو كائنًا حيًا تعرض للقتل، وصرخ متألمًا ثم هوى جثةً، ثم جعلت من الصمت الذي حل بروحه مقبرة، "تجمع الأولاد يحدقون في تلك الكتلة بحزن، الكتلة التي لم تكن سوى جثة البيانو الذي أسعدهم كثيرًا، أما الشاحنة فبدت لهم ذاهبة إلى مكان واحد، هو مقبرة الصمت التي تدفن فيها هناك، كل الآلات الموسيقية التي تموت"[1].

جاء الأثر الصوتي للموسيقى منسجمًا مع الحالة النفسية للشخوص ومعبرًا عنها، ففي لحظات الضعف والانهيار كان انطلاق صوت النغمة الأولى من جوف البيانو كفيلًا بانهيار مرتا أمامه تحت الكرسي، موزعة بين الموت والحياة، الغياب والحضور[2]. وهذا الأثر النفسي الذي يعيشه القارئ عند سماعه لحنًا حزينًا شجيًا في لحظات الحزن والضعف، إن هذه الصورة السمعية المليئة بالعواطف تنعكس على استجابة القارئ وتحرك مشاعره وتقوده إلى البكاء. ورغم هذا الأثر، فقد "كانت الموسيقى أفضل علاج لروحهم، كلما هبّت عليهم رياح حزن أو باركتهم نسائم فرح"[3]، فالموسيقى شكّلت أبرز ملامح الحياة والجمال، وشعار مرتا: الجمال كالوطن للجميع، والموسيقى هي أعلى مراتب الجمال.

ولم يكتف الكاتب بإيراد الآلات الموسيقية، بل وصف أثرها وأنواعها، وهذا كشف عن فعلها في اللغة الروائية، واستكمالها لدور اللغة السردية، وهو وصف ينمّ عن ثقافة الكاتب. "فالموسيقى جديدة تمامًا وايقاع الفالس يعلو ويهبط، يحمله ويؤرجحه.. يحمل الأرض تحت قدميه، يحمل بيت لحم بيت ساحور

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص93
[2] ينظر: السابق، ص216
[3] السابق، ص250

القدس يحمل العالم يعلو أكثر فأكثر"[1]. إنه الصخب الموسيقي الذي يشعر سامعه بالحركة وزلزلة الأرض تحت أقدامه، هذه الثقافة الموسيقية سكبها الكاتب في شخصيات روايته، فجاءت صورة الفلسطيني المثقف الفنان المتحضر المحب للحياة، لقد امتلك الأطفال حول مرتا حسًا موسيقيًا ذكيًا، مكنهم من معرفة الأغنية والانطلاق بها مجرد سماع المطلع الموسيقي الذي كانت تعزفه مرتا[2]، فالموسيقى هي الشيفرة التي تحمل في خوابيها أبجدية اللحن ومعاني الألفاظ الغنائية.

ولا يخفى الارتباط الوثيق بين اللحن الموسيقي الحزين وبين الموت والفراق، إن المعزوفات الموسيقية الشهيرة كانت وليدة الفقد والشجن، وهذا ما يظهر واضحًا في الاسترجاعات الحزينة المؤثرة في النص، "بصعوبة رفعت مرتا أصابع يدها اليمنى عن البيانو، وكم أدهشها أن الصغير الشهيد رامي، ارتفع بسهولة وكأنه غيمة صغيرة، نزلت أصابعها.. تصاعدت عدة نغمات، وتبعتها يدها اليسرى أختها، فارتفع نديم الذي يجلس عليها، وبعد قليل أصبحت يداها أرجوحتان لهما، ودون أن تدري وجدت نفسها سابحة في تلك الأغنية: طيري يا طيارة طيري يا ورق وخيطان، بدي أرجع بنت صغيرة على سطح الجيران. في ذلك الليل رأت مرتا الأطفال يأتون من كل مكان، وتتزايد أعدادهم فوق أصابعها كلما تصاعدت الأغنية، أطفال رأت صورهم في الملصقات، وفي الصحف، وفي نشرات الأخبار"[3].

لقد نحتِ اللغة السردية في النص السابق منحى شاعريًا مؤثرًا، فاتخذت من لغة الشعر وسيلتها في إبراز النظام الصوتي، وتداخلت مع مؤثرات بصرية مستوحاة من عالم الخيال والوهم، لتتشكل في الذهن صورة سمعبصرية يتجاوز فيها الخيال الطبيعة ليبلغ ما وراءها، فكأنها صورة من العالم الآخر، عالم الأموات الذين ارتدوا فيه أحياء، أطياف أطفال شهداء تتوافد مع أنغام منبعثة من البيانو، أشبه ما تكون بحروف السلم الموسيقي بأشكالها الراقصة وخطوطها المتدرجة، وهنا تظهر روعة التخييل الروائي الذي طال فضاءات السمع والبصر وبقية الحواس.

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص113

[2] ينظر: السابق، ص122

[3] السابق، ص388، ص389

وقد تراسلت لغة الموسيقى مع الألوان والروائح؛ ما يعكس تبادلًا بين معطيات الحواس، ويمنح الألوان عمقًا خاصًا. إن هذا التراسل بين معطيات الصوت الفنية ومعطيات الصورة البصرية هو جوهر الفن في الرواية، هو الانسجام التام بين الشكل والمضمون الروائي، هو وسيلة رواية ما بعد الحداثة في مخاطبة وعي المتلقي وتوجيهه.

والمحتل عدو الحياة والجمال، لا بد أن يقابل الجمال بالقبح مستعينًا على ذلك بقوته وآلته (الموسيقية المشوهة)، فكان الرد على معزوفات مرتا هو صوت القصف والهدم والقنابل الصوتية وأزيز الرصاص، إلى جانب الصراخ بالشتائم ونبرات التهديد والوعيد، "ظلت عربات الجيش تدور في الشوارع، ومن مكبرات الصوت يتصاعد بلا توقف عواء ذئب، ونباح كلب، ومواء قطط، ونقيق ضفادع، ونهيق حمار، وخوار أبقار... وسط بكاء الصغار الذين اقتلع الفزع النوم من أعينهم، وفي البعيد، وفي القرى المجاورة، كان الناس على يقين من أن حيوانات الغابات كلها تنقضّ على بيت ساحور"[1]. لقد احتشدت الأصوات المزعجة والضجيج في النص السابق لتكشف عن ميول الآخر وقبح صورته، فضاء مليء بأصوات الحيوانات يترتب عليها أصوات بكاء وفزع، تتبعها صورة فنية جُعل فيها المحتل وجها آخر للحيوان المفترس.

وفي خاتمة الرواية، وداخل حوش بيت إسكندر، "كانت مرتا تعزف، وحولها تناثرت كل تلك الأخشاب التي تم إخفاء البيانو تحتها. أشرع الباب فجأة، لم تتوقف مرتا عن العزف. بابتسامة دعت عصافيرها للدخول. وفوق البيانو، لمحت رولا الصغيرة دفترها يعبث به هواء خفيف، كطفل يحاول مواءمة إيقاع الكلمات مع المقطوعة الموسيقية التي كانت تعزف"[2]، هذه النهاية المفتوحة اقترنت ببقاء صورة الجمال وصوت الموسيقى، وهي دلالة على البقاء والصمود في وجه القبح والدمار.

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص 394

[2] السابق، ص504

ويمكن أن تلخيص الأثر الموسيقي الظاهر في الرواية على مبدأ الثنائيات، الموسيقى الخارجيـــة يقابلهـــا لحن داخلي يتحكم بإيقاعها وترددها وأثرها، فرغم وجود نغمة حزينة تشاؤمية وسوداوية، فهناك نغمـــة أخرى تقابلها هي نغمة الحب والحياة والتفاؤل، ورغم مواقف السقوط والموت والانهيـــار هنـــاك لحـــن الصمود والإرادة والحرية، موسيقى مرتا وقصف الجنود، زقزقة العصافير وضجيج الحيوانات، دندنـــة اسكندر ذات معنى ولها تاريخ وإيقاع يتّسم بالإدراك والحس المرهف، "بدأ يستعيد بعض ما نقشه اللحن في قلبه مدندنًا، مستعيدًا لحنها وكلماتها.. الأغاني الجميلة لا تنتهي، الأغاني الجميلة تســـكنك"[1]، يقابلهـــا دندنة ناحوم المشوهة والتي تتفلت كلماتها من ذاكرته ويجهل لحنها[2].

هذا التقابل الموسيقي المبني على التضاد قد فتح لغة الرواية على لغة ثانية غير لغة الكـــلام، وأضـــفى على النص شاعرية رقيقة وعواطف متعددة، التقابل بين ايقاعات الحزن والفرح، الماضي والحاضـــر، العفوية والتحدي، النصر والهزيمة، الموت والحياة، النجاح والفشل. كل ذلك تراسل تراســـلًا منســـجمًا وأخذ يتصاعد من أول الرواية إلى آخرها في بناء موسيقي يرتفع بإيقاع متسارع، يزداد حدة فـــي كـــل مرحلة حتى ينتهي في آخر الرواية بمعزوفة النصر التي أطلقتها مرتا والعصـــافير مـــن حولهـــا. لقـــد استعصت عواطف مرتا وعزفها الموسيقي على نكبات الزمن، وبقيت روحها شجية قوية شابة كما هي، بل استمرت على وتيرة الصعود الإيجابي تعزف لحن الصمود والحب والنصر.

إن التناوب بين السرد اللغوي واللغة الموسيقية في هذه الرواية شكل تكاملًا وانسجامًا تامًا، وانعكس ذلك فيما يمكن تسميته ب "التقنية الدائرية للعمل الفني"[3]، وهي تسمية أطلقها أدوار الخراط على الرواية التي تنتهي من حيث بدأت، ذلك أن الرواية ابتدأت بعزف مرتا وانتهت بعزفها، غير أن البداية هنـــا ليســـت النهاية، إنما نهجت الرواية نوعًا من التسلسل الزمني مع كسر بعض أنماطه، فالعملية الكتابية الســـردية نهجت إلى استكمال الكتابة من خلال دائرية الحدث والزمن، فالرواية بدأت بهذه المرأة تعزف وانتهـــت

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص113

[2] السابق، ص378

[3] الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص244

بها تعزف، بدأت ب"ليالي الأنس في القدس" وانتهت ب"ليلة أخيرة... ليلة أولى"، إن فعل العــزف هــو البداية والنهاية في سرد الأحداث، والليلة إشارة لذلك الوقت من النهار، وليست إشارة حصــرية لليلــة بعينها، مع اختلاف للظروف والزمن، وترك مقصود لنهاية مفتوحة.

الأغنية

أما الأغنية، فتعد من أبرز المؤثرات التي انصهرت في السرد الروائي التي تلفت القارئ وتستحوذ على مشاعره، وتوظيفها في النص الأدبي كفيل بمد المتلقي بطاقة هائلة وإقناعه بواقعيّة النص[1]، وهــذا مــن خلال بث الدماء في عروق الشخصيات الورقية لتتحول إلى شخصيات حية رشيقة تمارس فــي فضــاء الرواية ما يمارسه الإنسان في الواقع[2]، وتوجد الأغنية نصًا روائيًا نابضًا بالإيقاع الصوتي، كما تحتــل منه مكانًا مهمًا تدعم فيه السرد وتعضده، وقد تشكل بديلًا يستغنى بها عن التفسيرات السردية المطولــة التي تشكل قوام الرواية الأساسي. هذا الدخول الحيوي للأغنية في صلب النص، عكس مدى التشابه بين ما يحدث حقيقة في الحياة، وبين الموقف الذي عبرت عنه الأغنية في الرواية، فمن خلالها حاول الكاتب أن يكشف عن كثير من المعاني التي توارت خلف المشاهد الصوتية[3].

ثم إن دخول الأغنية لعالم النص الروائي لم يكن مجرد فرقعة لفظية أو زخرفة شكلية، إنما كــان علــى صلة وثيقة بالرواية وأحداثها، وعنصرًا أساسيًا متممًا للنص السردي، فالغنــاء والــرقص والايقاعــات الموسيقية هي نوع فني صوتي بصري وحركي، تكامل مع بقية الأنواع الفنية دون حواجز أو فواصل. وتتلخص أهمية الأغنية في أن معانيها تتطابق تمامًا والمشاعر المعيشة في لحظة معينة، فمــا انطــلاق أغنية ما في الرواية إلا استجابة لشعور أو تحقيق لهدف، كمــا تعــددت أســماء المغنــين والأغنيــات ومتطلبات الغناء في الثلاثيّة.

---

[1] ينظر: زين الدين، ثائر، قارب الأغنيات والمياه المخاتلة (توظيف الاغنية في نماذج من القصة القصيرة والرواية)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م، ص10

[2] ينظر: السابق، ص35

[3] ينظر: زين الدين، ثائر، قارب الأغنيات والمياه المخاتلة (توظيف الاغنية في نماذج من القصة القصيرة والرواية)، ص35

وقد أظهر الكاتب عنايته بهذا الفن في ثلاثيته، وأماط اللثام عن واقع فلسطيني وتـــاريخ حافــل بالثقافــة والفن، وأشار إلى وجود الجوقات الغنائية والكورال الموسيقي في كثير من المدن، كما أشار إلى إشراك الأطفال بهذا الفن من خلال التمثيليات والمسرحيات والدروس التي كانت تعقدها مرتـــا، ويظهـــر هـــذا الاهتمام من خلال مصطلحات الغناء والموسيقى والشعر، ويتكشف هذا أيضًا في تقييم خامات الصـــوت لبعض الشخصيات، لقد تعددت الأصوات الغنائية في الرواية وتعددت خاماتهـــا الصـــوتية، فمـــن أول الرواية تطل علينا مرتا التي تخضع لاختبار صعب وضعها أبوها فيه، فتغني فـــي حضـــرة المطـــرب الشهير فريد الأطرش، ليكتشف فرادة صوتها وتميزه، صوت تصاعد عذبًا قويًا مؤثرًا، وليـــذكر أهـــل المدينة الذين حضروا الحفل هذه الحادثة وهذه الفتاة التي رفضت دخول الجنة وغناء أغنية "ليالي الأنس في فيينا"، لتصبح هذه الأغنية ملكًا للمطربة أسمهان[1].

وتتابع مرتا اهتماماتها بالغناء، فتدرب الأطفال لحفل انطلاقة الجبهة الشعبية، وتنقذ الموقـــف باســـتبدال ميس برامي الذي استشهد قبل وصوله الحفل، وهي على علم بخامة صوتها المتواضعة، "ستدمر مـــيس كل المقامات الموسيقية في حفلة واحدة، ولكنها همست لنفسها: في النهاية لسنا في دار أوبـــرا بـــاريس! مالت مرتا نحوها: أريد أن أقدمك الليلة مكان رامي. أنا؟ لقلق يغني مكان كنـــاري!؟ مســـتحيل".[2] ولا تخفى تلك الذائقة الفنية التي امتازت بها مرتا في تقييم الأوزان والألحان والأصوات، لقد شجعت مرتـــا الأطفال على تعلم الغناء والعزف، وأصبح بيتها استديو تصدح عصافيره بالغناء في أغلب الأوقات، كما انطلقت الأغنيات من الكنائس والنوادي والشوارع. هذا الغناء شكل أزمة كبيرة لدى جـــيش الاحـــتلال وقياداته، الذين دمروا الآلات الموسيقية، وأسكتوا الأطفال، وفتحوا مكبرات الصـــوت علـــى الصـــراخ والنباح لإسكات غناء مرتا، وصادروا أجهزة التلفاز والمذياع. ثم تطالعنا صورة الخذلان الذي مني بـــه هذا الجيش من خلال الحوار بين شاؤول وناحوم عن سبب فرح أهل المدينة وغنائهم ورقصهم، إذ كانوا

---

[1] ينظر: نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص11، ص15

[2] السابق، ص253

عاجزين –رغم سطوتهم وقوتهم– عن الشعور بالنصر والقدرة علـــى الغنـــاء والـــرقص كمـــا فعـــل الفلسطينيون[1].

لقد قطعت الأغنيات حبل السرد المتواصل، وتخللته بخيوط قوية ذات علاقة بالأحداث والشخصيات، فلم تدخل عبثًا واعتباطًا، بل رفدته بروافد عذبة وخففت من سطوة اللغة الجامدة، وجاءت معبرة عن الواقع واستبطانًا للحالة التي عايشها الفلسطيني في المراحل الزمنية الروائية، ولعل أغنية "ليالي الأنـــس فـــي فيينا"[2] كانت الأكثر حضورًا، بل تركت ظلالًا على عنوان رئيس في الرواية، ليالي الأنس. وكذلك أغنية "يلي هواك شاغل بالي... وفي غرامك أنا يا ما قاسيت.. ضحيتلك حبي الغالي... وف بعدك يـــوم مـــا اتهنيت"[3]، ولعلها جاءت في سياق التعبير عن مشاعر الحب التي كنّتها مرتـــا لزوجهـــا اســـكندر، ذاك الشاب المتحضر الذي تغلب على سطوة العادات والمجتمع وحقق لمرتا حلم حياتها بشراء البيانو مهـــرًا لها.

وفي المقام ذاته غنى المطرب فريد الأطرش أغنيته "يا ريتنـــي طيـــر لأطيـــر حواليـــك"[4] للموســـيقار الفلسطيني يحيى اللبابيدي. ونلاحظ هنا حضور اللهجة المصرية في الأغاني، فمصر من أوائل الـــدول العربية التي تألق فيها الفن والغناء، كما نلاحظ مهارة الفلسطيني ومواهبه، فالملحن فلسطيني الجنســـية، ومعاني الأغنية ما زالت في نطاق العاطفة والتعبير عن مشاعر الحب.

ونجد الأغنية الفيروزية تحتل الصدارة في هذه المقامات، ويُصنف بعضها جزءًا من الأغنية الشعبية في بلاد الشام، ولألحان الرحباني شهرة واسعة كانت سببًا لانطلاق الحناجر بالغناء أثناء عزف مرتـــا دون الاتفاق على الأغنية مسبقًا، وقد تكرر في الرواية غناء (اسهار بعد اسهار) مقترنة بعزف مرتا: "بيتـــك

[1] ينظر: نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص500
[2] السابق، ص14
[3] السابق، ص13
[4] السابق، ص14

بعيد وما بخليك ترجع... أحق الناس نحنا فيك.. رح فتح بوابي.. وانده على صحابي.... وقلـن قمرنـا زار.. وتتلج الدنيا أخبار.. بس سهار.. سهار.."[1].

لقد وافقت الأغنية السابقة الحدث الذي رافقته، حيث صدح صوت مرتا بغنائها مع حفيدها زيدان الـذي حال المحتل دون تقدمه لامتحانات الثانوية بعد جهد سنة كاملة، بأن اعتقلوه ليلة الامتحانـات، وأطلقـوا سراحه عندما انتهت، فكانت كلماتها تستحثه على الصبر والتصميم، ومواجهـة ظـلام الليـل بالسـهر والغناء.

وتفصح أغنية "طيري يا طيارة طيري لفيروز"[2] عن أمنيات كثيرة، وذكريات الطفولة، واسترجاع الزمن المفقود، ومرتا إذ تغنيها بنبرة هادئة فهي تستدعي الطفولة وتتباكى عليهـا. إن الكتابـة عمـا يُـدرك بالحواس هو أمر في غاية الصعوبة، لذا جاء هذا التوظيف الغنائي الذي زاوج بـين كلمـات الأغنيـة ولحنها ليحل هذه المعضلة، ولينقذ النص من ورطة التعبير السردي الذي لا يبلغ العاطفة أحيانًا، فلا بـد من لحن موسيقي ممزوج بكلمات شعرية حتى يتحقق هذا الوصول، لقد حقـق الانسـجام بـين الحالـة الروائية والأغنية الملحنة وكلماتها المنتقاة بعناية عالمًا فنيًا متكاملًا، كما رفـد هـذا الاختيـار الـدقيق للأغاني الفيروزية والألحان الرحبانية النص بتنوع لغوي من خلال إبراز اللهجة اللبنانيّـة وموسـيقاها التي شكلتها جماليات اللغة الشعرية ومجازاتها وبديعها وظواهرها الموسـيقية: كـالتكرار والموسـيقى الداخلية والايقاعات.

وتأتي أغنية "عصفور طل من الشباك"[3]، على لسان عصافير مرتا الصغار لتختزل كل معاني الحريـة بوصفها فكرة إنسانية، والمفارقة أنهم يدندنون الأغنية في اللحظة التي يسقطون بها كالعصافير في شِباك

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص250

[2] السابق، ص388

[3] السابق، ص392

شاؤول، شاؤول الذي حارب كل أشكال الغناء والجمال، فطلب من أحد الجنود العاشقين لعزف مرتا أن يحطم أصابع رولا[1]، صوت التحطيم والألم يتفق وفطرة المحتل أكثر من صوت الغناء والعزف.

كما صدحت التراتيل والأناشيد عاليًا في النص، فيكاد القارئ أن يستحضر اللحن الاحتفالي الذي رافـق التراتيل المسيحية يوم ولادة نجيب ابن القس سعيد: "يا رب طفل قد أتاك"[2]، إن هذا التوظيف الشـعري يستدعي إلى الذهن عزفًا خاصًا تسيطر عليه حروف المد والانغماس في الطقس الشـعائري المقـدس، وكذلك ترتيلة "أمكث معي يا ولدي"[3] يوم دفن نجيب، تستدعي الطقس الجنائزي القائم على الندب والبكاء والتمني.

ومن التراتيل التي أنشدتها مرتا، وهي تسترجع صور ابنها الشهيد نديم في ظل الصدمة التي عاشتها مع حالة حفيدها زيدان الذي هشم المحتل جسده "مع ملاك الله جند....لرعاة قد ظهـر... حولـه الأمـلاك تشدو.... بخلاص للبشر.... في العلى لله مجد.. وعلى الأرض السلام... وله شكر وحمـد.. وسـرور للأنام"[4]، هذا الشعر أقرب ما يكون للصلاة، والاستغاثة بالله، واستدعاء أسباب الصبر والصمود.

كما كثرت الهتافات والأغاني الوطنية الثورية في الرواية، وذلك ليس غريبًا؛ فصور الانتفاضة المتعددة وظاهرة العصيان والاعتقالات والجنائز كانت تستدعي هذا اللون الغنائي لشحذ الهمم وتحدي الطاغيـة، مثل "في الضفة لي أطفال سبعة... أصغرهم يرضع تاريخًا... أوسطهم اسمه جيفارا... أكبرهم ثائر في الضفة... يا كل العالم فلتسمع يا كل العالم... أطفالي هم رئتي... وأنا أصرخ.. أصرخ.. فليمسي وطني حرًا.. وليرحل محتلي.. فليرحل.."[5]، وهذه أبيات شعرية لحسن ظاهر غناها أحمد قعبور، وجـاء هـذا المقطع على لسان رامي ذلك الفتى القروي الذي استشهد فيما بعد. وتحمل هذه الأغنيـة دلالات ثوريـة

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص393
[2] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص18
[3] السابق، ص18
[4] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص215
[5] السابق، ص251

استمدتها من تضمين اسم الثائر العالمي (جيفارا) في النص. ومن أمثلة الهتافات الوطنية أيضا في المسيرات:

"يا كريم ويا بسام ما رح نخضع للإجرام

يا بسام ويا طويل القدس بتصرخ والجليل

بيغن يا راس الإرهاب إحنا شعب ما بيهاب"[1]

هذا النشيد جاء احتجاجًا على استهداف ثلاثة شباب بعبوة ناسفة أسفل سياراتهم، وهي عمليات إرهابية صهيونية استهدفت رؤساء البلديات الفلسطينيين المنتخبين[2]. لم تكن الهتافات الثورية معدة مسبقًا، لقد كانت استجابة عفوية وشعبية تطلقها الجماهير في المسيرات والجنازات احتجاجًا على عمليات الاغتيال، ومثلها:

"ويا محتل ارحل عنا هذي بلدنا وهي النا"[3]

"رح نبني اهدم البيوت إحنا شعب ما بيموت

شرد لكبار ولصغار ما بترهب شعب الأحرار"[4]

ورغم جماهيريتها وعفويتها بدت هذه الأغاني ذات طابع ايقاعي موسيقي، ومثله ما هتف به السكان يوم العصيان المدني من أغان ثورية، وضجت بمعاني التحدي والتسامح والوحدة، الوحدة الدينية والسياسية: "احنا ال رمينا الهوية.. في بيت ساحور الأبية... مسلمين ومسيحية.. كلنا فلسطينية.. شعبية مع فتحاوية.. ديمقراطي وحزب الشعب.. إحنا ال رمينا الهوية... ختيار وشب وصبية... راية وحدة

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص258

[2] ينظر: السابق، ص258

[3] السابق، ص276

[4] السابق، ص424

وشعب واحد... وكلنا فلسطينية.... وكلنا فلسطينية"[1]. كما احتوت هذه الهتافات على أسـماء وأحـداث، الأمر الذي جعلها واحدة من مصادر التوثيق، مثل:

"شعبي البطل ما بيلين لشمير ولرابين

سكر شارع واهدم دور ما رح تهزم بيت ساحور

سبل عينك يا سيمون شعبك كله بيهتف هون"[2]

حيث خلد الهتاف السابق ذكرى سيمون غانم، ذلك الشاب الذي استهدفه الاحتلال بطوبـة كبيـرة علـى رأسه من أعلى البناية، كما وثقت اسم الجاني. وقد تنوعت مستويات لغة الأغنية الثورية، فمرة لحنـت عن قصيدة شعرية وصدحت بالفصحى وبرزت فيها فنون البديع والبيان ما زاد في غنائيتهـا وغناهـا الموسيقي، ومرة صيغت بلهجة عامية شعبية.

التراث الشعبي الصوتي

برزت الأغنية الشعبية في الرواية بوصفها نظامًا مسموعًا من خلال الأغاني الشعبية وعادات الأعراس والجنازات وأفراح الميلاد والأعياد وما تخللها من حركات وأصوات، واستطاع الكاتب مـزج الـنص التراثي بأدواته مع النص السردي ليحقق لهما وحدة خفية جمعتهما دون نفور أحدهما من الآخر[3]. لقـد اقترب نصرالله من التراث وتمثله وعايشه واستله من ثوبه القديم وأعاد نشره بروح حداثية انصـهرت في السرد الروائي. وأما ما جاء فيه من عامية فكانت أبعد ما تكون عن الركاكة والتوظيف المنفر، بـل جاءت عفوية منسجمة مع الايقاع الموسيقي وكأنها موزونة بميزان الفراهيدي. هذه الطقوس اسـتدعت التأثيرات الدرامية البصرية والسمعية، فتزاوجت الأحداث وأفعال الشخصيات مع التراث الشعبي، وهـذا

---

[1] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص501، ص502

[2] السابق، ص470

[3] ينظر: السابق، ص313

التزاوج أفضى لولادة الأغنية الشعبيّة. ساهمت الأغنية الشعبية في الكشف عن دواخل الشخصية ومكنوناتها ومعاناتها، فمريم تندب واقعها وما حل بها من خلال مقطع عفوي عامي:

"يا ريت قلبي حجر.. وأكسر بحده الحد

وتكون روحي بنت.. لسه ما ولدت بعد"[1]

إنها أمنيات المستحيل للخلاص من واقع قاس، صاغها الكاتب عبر تقنية صوتية ذات طابع ايقاعي شعبي خاص، وقد قام هذا المضمون الشعبي مقام نظام سردي لغوي. ولا تخلو الرواية من مقاطع الندب والبكاء على الشهداء والمعتقلين والمنكوبين صيغت في لحن شعبي:

"وامسى المسا واحبابنا غياب بدري بيجوا والا نرد الباب

وامسى المسا واحبابنا مش عنا وع عتبتي قلبي قعد يستنا

وامسى المسا وما في خبر يجيني من هاللي غايب وهوَّ ساكن عيني"[2]

وتطلق النساء بعفويتها التراثية وفطرتها الدينية مقطعًا خاصًا بالأعراس:

"يستاهل الرب راية وقراية الحمد فيها..

ساعة سعيدة يا ربي.. اللي اتجوز اسكندر فيها

تفاح بياري.. والمي عليه جاري..

واحنا ناسبنا السواحرة.. ما يعلى على نسبهم عالي

ظليت داير على لجواد ت ناسبهم... لما رماني الهوى على مصاطبهم

وانتو تعزوا النسب والا تهينونه؟.. واحنا نعز النسب والسيف من دونه

يا شمس لا تطلعي من روس الجبالِ.. وإحنا النسب عندنا زي الذهب غالي"[3]

---

[1] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص103

[2] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص247، ص248

[3] السابق، ص 27

كما أتبعتها بمقطع يقوم على الدعاء بالبركة، وهو مقطع شهير في الأغنية التراثية الفلسطينية: "يا ريتك مباركة سبع بركات كما بارك المسيح ع الخمس خبزات"[1]، وببديهة وعفوية، تندمج القناعات الدينية في صلب الأغنية، وتستمد من الكتب السماوية والصلوات والعقائد كثيرًا من مضامينها ومحتواها.

وجدير بالذكر أن طغيان العامية على الأغنية الوطنية لم يخلخل السياق الفني، بل على العكس، فقد منح النص موسيقى منضبطة عفوية صدرت بصورة فطرية عن الشريحة الشعبية البسيطة. ورفْـدُ الـنص باللهجة الشعبية العامية "لم يكن مجرد ترصيعات وتوشيات للزخرفة، ولا حيل شكلانية، بل هي صـيغة للبناء الشكلي تفي بمهمة وظيفية أساسية في العملية الفنية"[2].

إذن، استثمر نصرالله التراث الشعبي الصوتي كونه مصدرًا مهمًا في كتابته السردية، إنْ زجلًا أو مثلًـا، وأصبح التراث المسموع جزءًا لا ينفصل عن جسد الرواية، بل صار جزءًا منها وعاكسًا لهويتها، "ومن شأن هذا التلقيح أن يعمل على تقديم صورة دقيقة وفنية في الوقت نفسه عـن الأشـياء التـي يريـد أن يعرضها "[3]،

وتشغل الأمثال الشعبية حيزًا في هذا المقام، ليس لكونها عنصرًا تراثيًا شعبيًا فحسب، إنما لكونها جـزءًا من الايقاع الموسيقي الذي يتميز بالسجع والغنائية، فللأثر الصوتي الذي يتأتى مـن الأمثـال دور فـي التنويعات الفنية التي تشكل بنية الرواية، كما منحت "الأمثال الشعبية النص بعض صور التمثيل اليـومي لبعض جوانب الحياة الشعبية في بساطتها وعفويتها"[4].

---

[1] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص174

[2] الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص149

[3] ينظر: حداد، نبيل ومحمود درابسة، تداخل الانواع الأدبية– مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، دياب قديد، تداخل الأجناس الأدبية فـي الرواية الجزائرية المعاصرة، الكتابة ضد أجنسة الأدب، جامعة منتوري الجزائر، ص 396،

[4] ينظر: حداد، نبيل ومحمود درابسة، تداخل الانواع الأدبية– مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، باديس فوغالي، السرد الروائي وتـداخل الأنواع (رواية جسر ببلوح وآخر للحنين) لزهور ونيسي نموذجا، ص179

وقد جاء في سيرة عين ثلاثة أمثال، "الملدوغ بيخاف من جرة الحبل"[1]، "ثلثا الولد لخاله"[2]، "الجاهل عدو صورته (نفسه)"[3]. وقد أدت هذه الأمثال وظيفة دلالية في النص، إذ قصد بالمثل الأول الإشارة إلى رهبة العائلة من السعال، وما يرتبط بهذا الصوت من وباء قاتل (السل). أما الثاني فقيل في سمير ابن كريمة الذي تشابهت طباعه مع طباع أخواله. وتم تحوير المثل الثالث ليتوافق والفكرة المطروحة، وفيه إشارة إلى أولئك الذين يقلدون غيرهم بطبيعة صورهم وأشكالها، ولا يتركون للضوء والظل والمصور المحترف فرصةَ تشكيلِ ملامحَ جديدة.

أما في رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد فكثرت الأمثال التي امتازت بالايقاعية والسجع، ومنها "أنا راضي، وهو راضي، وإنت ليش زعلان يا قاضي؟"[4]، لقد امتاز هذا المثل بإيقاعية صوتية عامية، وامتاز بحسن التقسيم والتسلسل في الاقناع بأسلوب التكرار الموسيقي الدال.

و"أمران لا يمكن إخفاؤهما: الحمل والحب"[5]، وهو تعديل للمثل القائل: ثلاثة لا يمكن إخفاؤها الحب والحبل وركوب الجمل، وقد قيل في الفصول التي كشفت هوس ناحوم لمعرفة حقيقة حمل ماري. والمثل القائل: "القمح سوسه منه فيه"[6]، وهو إشارة إلى وجود العملاء والخونة، فهم جزء من الشعب، ولكنهم الجزء السيء. و"دجاجة حفرت على راسها عفرت... وفي المال ولا في العيال"[7]، وقد قيلا في الفصل الذي استعرض فيه سلامة بطولاته ضد الإنجليز، وتم استدعاؤه للتحقيق في اليوم التالي، كما قيل المثل الثاني في الخراب الذي لحق بسيارته على إثر اصطدامها بسيارة المندوب السامي، وكلا المثلين يحقق ايقاعًا موسيقيًا خاصًا من خلال التقسيم والجمل القصيرة المسجوعة. و"العرب لهم سبعة

---

[1] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص146

[2] السابق، ص126

[3] السابق، ص125

[4] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص25

[5] السابق، ص150

[6] السابق، ص146

[7] السابق، ص 187

أرواح"[1]، وهنا جرى تحوير على المثل ليتوافق والفكرة المطروحة، و"اللي أوله شرط آخـره رضـا"[2]، و"اللي بيشوف مصيبة غيره بتهون عليه مصيبته"[3] فالجمل الشرطية هنا حققت لحنًا ايقاعيًا شعبيًا خاصًا، و"الجمال يستدرج الموت"[4] مثل يحفل بشاعرية ذات صورة بصريّة وصبغة عامية.

هذه الأمثال التي تشكل جزءًا من الآداب الشعبية الصوتية، كان من شأنها إضفاء لون خاص على النص يمتاز بجرسه الموسيقي الذي تطرب له الأذن، وقيمته الفنية، ويضفي على النص متعة خاصة وحالة من التندر تخرج به عن رتابة النظام السردي اللغوي، هذا إلى جانب الأهمية الأساسية التي يؤديها مضمون المثل ودلالته، وارتباطه بالهوية والتاريخ والتراث الفلسطيني.

لقد زخرت الروايات الثلاث بكم لا بأس به من الأدب الشعبي سواء أكان زجلًا أم مثلًا أم لهجة، سـواء أكان بصريًا أم سمعيًا، وهنا تتحول اللفظة من مجرد قالب لغوي إلى صوت يكاد يكون مسـموعًا لـدى القارئ، أو صورة مرئية، وكلها استقت من ثقافة الكاتب ومصادره مادتها ومضـامينها، ولا بـد مـن الإشارة إلى أن أمثلة استلهام التراث هنا ليست بغرض الاستلهام التاريخي الذي يراد به نصًا مقتبسًـا أو صورة خلفية أو ديكورًا إضافيًا، إنما مقوّم للرواية وعنصر فاعل في السرد[5].

المؤثرات البصرية والسمعية استطاعت أن تؤدي وظيفة مهمة وأن تنوّع في أسـاليب السـرد واللغـة وفنون الكتابة، ولهذا التنوع غاية، وغاية الكاتب أن يكشف أن الأمور قد بلغت الحدود القصـوى مـن المعاناة، وليس بالإمكان مقاومتها إلا بالمثل، هذا الواقع دفعه إلى "خلق نوع من التآلف بـين الأجنـاس الأدبية، وبين الأنواع الفنية من جهة، وبين الأدب والفن من جهة أخرى لخلق وعي جديد لمواجهة هـذا الواقع"[6].

---

[1] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص200

[2] السابق، ص278

[3] السابق، ص321

[4] السابق، ص407

[5] ينظر: الخراط، إدوار: أصوات الحداثة، ص212

[6] أحمد، مرشد، الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصرالله، ص147

المبحث الرابع: المستويات اللغوية

تتكشف الخصائص اللغوية في النصوص الأدبية من خلال مستويات عدة، أبرزها المستوى السردي، والشاعري، والتسجيلي الإخباري والعامي[1]. إن هذا التعدد بالمستويات وهذا التنوع يعود إلى تنوع مستويات النص الذي يتردد بين مستوى الحياة اليومية، والمستوى الثقافي الفني والحضاري، والأوضاع السياسية والاجتماعية والشعبية[2]، هذا إلى جانب التجنيس الشعري الذي من شأنه أن يقرب بين رافدي الأدب.

وتتردد اللغة النثرية الروائية بين السرد والوصف وتتداخل ضمنها فنون متعددة ومستويات لغوية مختلفة: سرد نثري يتبعه قطعة غنائية شعرية، سرد توضيحي وإخباري، سرد وصفي تحليلي، سرد عامي، حوار... هذا التنوع هو الذي كسر رتابة الرواية التقليدية وغيّر مساراتها، إنها "تقنية الانعراجات، ومسيرة السرد في خطوط سريعة وغير مستقيمة بل منحرفة"[3]، وهذا الاختلاف على مستوى اللغة وأزمنة الحدث وغيرها مما طرأ على الرواية.

المستوى اللغوي الشاعري

للمستوى اللغوي الشاعري أثر في النص الروائي خاصة إذا امتلك الكاتب موهبتي الشعر والكتابة الروائية، إذ تنصهر لغته الشاعرية في لغة السرد الروائي بخصائصها المعروفة وانسيابيتها وتكويناتها الفنية من استعارات ومجازات وانزياحات، حيث يقرّب هذا الانصهار بين رافدي الأدب الكبيرين: الشعر والنثر، فالشعر يحمل خصائص غنائية ودرامية اقتحمت مجال القصة والرواية، وهذا ما نتج عنه نصوص هجينة كالقصة الشاعرية أو الغنائية أو التشكيلية، الرواية السيمفونية، وقصيدة النثر، والقصة

---

[1] ينظر: الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص261

[2] ينظر: الخراط، إدوار، الكتابة عبر النوعية (مقالات في ظاهرة القصة –القصيدة)، ص13

[3] الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص277

القصيدة أو رواية القصيدة، وغير ذلك[1]. وحين "يستدرج الشعر إلى النص الروائي يشكل خلخلة لأحادية الذات الساردة، وخلقا للتشكيك في تماسكها، ويعمل على إضعاف المبدأ الوصفي، وهيمنـــة المونولـــوج، وإيقاف الترتيب التصاعدي للأحداث الروائية"[2]، وهذا التداخل الأجناسي هو ما يباغت القـــارئ ويثيـــر وعيه.

تستعير اللغة الشعرية طابعها من المعجم الشعري وآليات الاستعارة والمجاز وخـــرق الـــدلالات ولغـــة التوصيل والايقاع والايحاء، وقد أوحت كثير من سرديات الرواية بلغة محلقة في عالم البلاغة والبيـــان دون تصنع أو افتعال. وتشترط هذه اللغة الوجازة والكثافة والايقاعية، وتقدم العمل على طريقة الشـــعر: سطورًا تتردد بين الطول والقصر، وقفات وفواصل تؤسس توزيعًا موسيقيًا، ليس بالضـــرورة صـــوتيًا وعروضيًا، بل قد يكون موسيقى تنطلق من خلال الحس والتشكيل والتأمل[3].

ولعل الشعر المنثور هو البدايات الأولى لهذا الأثر الشعري في النصوص الروائيـــة، إن انـــدماج لغـــة الشعر في النص ينبغي أن يكون صهرًا ونحتًا وانسجامًا بعيدًا عن المجاورة والاقحام المربك، "إنها روح الشعر التي تخامر السرد"[4]، ذلك أن الشعر هو أحد وسائل المواجهة لهذا الواقع المتردي.

كما أنّ انفتاح النص الروائي على النصوص الشعرية واستيعابها داخله لتقوم مقام اللغة السرديّة هو أحد صور التنوّع اللغوي الفني في الرواية، "ويتجلى حضور الشعر في الرواية على وجهين: حضور مقاطع أو مناخات أو أطر معينة ذات تدفق شعري في نسيج الرواية، أو قيام الرواية على استحضـــار الشـــعر بشكل كلي"[5]، ويلاحظ أن روايات نصرالله قد تميزت بانفتاحها على فن الشعر على صـــعيدين: شـــعرية اللغة وتضمين النص الشعري.

---

[1] ينظر: الخراط، إدوار، الكتابة عبر النوعية، ص11، ص12

[2] أحمد، مرشد، الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصرالله، ص111

[3] ينظر: الخراط، إدوار، الكتابة عبر النوعية، ص15

[4] السابق، ص18

[5] جابر، كوثر، الكتابة عبر النوعية، ص93

ولمستويات المعنى المتعلقة بلفظة معينة علاقة واضحة بشعرية تلك اللفظة، فدلالة الحجر مثلًا تعـددت في الثلاثية، وترددت بين المعنى الحقيقي الجاثم بثقله، كحجارة تكسير العظام في الانتفاضـة الأولـى، وحجارة القتل من فوق السطوح، وبين المعنى المجازي الذي خيم بظلالـه الشـاعرية علـى الـنص، كالعاصفة الحجرية التي اختزلت صورة الانتفاضة، وحجارة مريم التي رسـمت صـورة مـن عـالم العجائب، وحجارة الكنائس التي عكست نور الشمس وزهور الأقحوان. وهذا الحس الشـعري ينسـحب على جمادات أخرى سكبها الكاتب بلغة شعرية من خلال إضافتها إلى شخصيات الرواية، مثل مفـاتيح مريم، وكاميرا كريمة، وبيانو مرتا. لقد تحولت تلك الألفاظ من مجرد أسماء جامدة ودالة، إلـى معـان تسمو بلغة الشعر التي أكسبتها دلالات بصرية وسمعية خاصة، وما عمّقَ ذلك وجود الحـس الأنثـوي الذي ينساب كالضوء واللحن، الذي يتطلب لإبرازه لغة مهفهفة محلقة في الشاعرية.

ولا تنفك اللغة الشعرية تطفو على سطح الكتابة، من خلال مفردات متكاثفة متراكمة، ليصل من خلالها الكاتب إلى سرد حكاية أخرى، إذ نرى الكاتب يجنح بين الحين والآخر إلى إعادة تشكيل الكتابة ليخلـق واقعًا لغويًا موازيًا للواقع الحقيقي، لقد فتحت اللغة الشعرية في ثلاثيته داخل البناء السرديّ أفقًا أفصحت من خلاله عن جملة من المعاني لا يمكن للغة السّرد أن تفصح عنها. فلكل نوع طرقـه التعبيريـة، ولا شك أن في الشعر طاقة خاصة رفدت النص الروائي بلغة رمزية مجازية تركت آثارها، ويمكن معالجة هذا الأثر الشعري –على سبيل المثال– من خلال استظهار أثر الصوفية في بعض مضامينه، فهو يكتب نصًا شعريًا باللغة الألمانية ويضع ترجمته في الحاشية "في البداية قالت الخيـل أريـد سـهولًا.. قالـت النسور أريد القمم... قالت الأفاعي أريد جحورًا... وظل الإنسان حائرًا"[1]. يعكس هذا الـنص حاجـات البشر والكائنات وتعدد مناخاتها من خلال سرد يغلب عليه الايقاع الموسيقي، ويختـتم الكاتـب الـنص

[1] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص44

بعبارة كريمة: "ولكنني أريد النور"[1]. هذا النص أقرب ما يكون للقصة القصيدة، كما أنه يحمل ملامح الشعر المنثور.

ويظهر الأثر الصوفي هنا من خلال استقراء النص بأكمله لتتضح فكرة السلام الداخلي الذي بلغته كريمة، فالإنسان يعيش حيرته وعذاباته ليبلغ يقينه، وهذا ما كشفته كريمة من خلال دورة الخريف: الموت والولادة معًا، إن النور الذي أرادته كريمة هو نور الحقيقة والخلاص وبالتالي الحرية[2]، ثم إنّ حضور الشمس وفلسفة النور في ذهنها والقيامة بعد الموت التي يجسدها الخريف يتعالق تعالقًا قويًا بالصوفية، أضف إلى ذلك جملة من الألفاظ الصوفية ذات شاعرية عالية جاءت لتعزز هذه اللغة، كألفاظ النور والوصول والحقيقة والوجود والطريق[3]، ويمكن تلمّس هذا الأثر الصوفي من خلال عنوان "سوناتا الخريف"، فكريمة المعذبة الباحثة عن النور التي ترقص بثوبها الأبيض كفراشة.. كالصوفي المعذب.. كدلالة صليبها الذي يتضمن كل معاني الخلاص والبلوغ الروحي، وجدته في النهاية، فالأثر الشعري الخالص يسود في النص الصوفي من خلال ابتعاث حالات الروح والنفس والجسد[4]، ومن خلال الحوار الموجز الذي يعكس ايحاءً صوفيًا يضاف إلى عناصر اللغة الشعرية.

وفي لحظات الموت تحلق اللغة الشعرية بأجنحة صوفية، وتغوص الرواية في منطقة الشعر في لحظات النجوى، والاقتراب من حافة النهاية والتماهي في الحب والتضحية واليقين بحتمية الهلاك، "كل تلك الليالي كانت كفيلة بأن تختطف أعمارهم وهم يقفون كالحزمة ملتصقين لاقتسام دفء أجسامهم.. في تلك الليالي التي كان يموت فيها أحدهم كانوا يحسون بالبرد أكثر.. فلعل النهار يكذبهم، لكن النهار لم يكن يفعل، دائما كان يؤكد شكوكهم، حين يبتعدون عن بعضهم، ويرون جسدًا متيبسًا مغروسًا في الماء

---

[1] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص44

[2] ينظر: السابق، ص42

[3] ينظر: حشمة، لينا الشيخ، قراءة تحليلية في رواية سيرة عين لإبراهيم نصر الله، كريمة الشمس الباحثة عن النور، الحوار المتمدن، العدد 6424، 2019/11/30م، تم الاطلاع 2021/7/7، الأربعاء مساء، https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=657433&fbclid=IwAR29EIS4wcJP2EEJ0BhK5k46hqkuCdnhsKOJCdM8UyMMik0715MULwfBvWU

[4] ينظر: الخراط، إدوار، الكتابة عبر النوعية، ص54

كجذع ميت"[1]، ومثلها صورة استشهاد جورج، وموت كريمة، "إنه امتزاج الوجود بالعدم، والزمان والمكان، كل ذلك يصبح قيمة وجودية واحدة، إنها لحظة تجمع الجسد والروح في لحظة يفنيان ليكونا"[2]، وهذا ما حصل، لقد تخلدت ذكرى كريمة، وذكرى جورج، رغم انفصال الروح عن الجسد، رغم انفصال الجسد عن بعضه بعضًا، رغم الموت الذي ليس نهاية، موتهم كان وصولًا للعالم الآخر، وبلوغًا للنور، لقد تدفق شلال من العواطف هنا بلغة شعرية، خامرتها بلاغة عفوية.

وتظهر الصوفية من خلال ألفاظ النشوة والعشق والاستغاثة بالإله، واستحالة الحسية إلى تسام خاص دون أن تفقد أيًا من لذاذاتها وعذاباتها[3]، هو امتزاج العضوي بالمعنوي، والحسي بالعقلي، النور بالعتمة[4]، إنها حالة اليقين والوفاق التي يصل إليها الإنسان، حالة ما بعد التعذيب الشديد التي طالت جسد بشارة دون أن تطال روحه، حالة الاتحاد الجسدي التي تبِعتْ هذا العذاب بينه وبين زوجته ماري، حالة الانعتاق ورؤية نديم في عالمه الآخر التي بلغتها مرتا.

ووصف مريم جاء متسمًا بهذه اللغة اتسامًا واضحًا، "كانت مريم تبتسم، كنبيّة من ضوء... تفجر الحزن جارفًا أربعين سنة من العذاب"[5]. إن تلك الهالة الضوئية التي أحاطت مريم تذكرنا بالهالات التي تحيط بالأنبياء والأولياء. في عودة مريم لبناء القرية، تتحول الرواية في هذا المستوى من "نسقها السردي إلى نسق شعري، تفرضه الرؤية الفلسفية العميقة التي تتعاضد مع البنية الحكائية التي تستند إلى مرجعية واقعية"[6]، لقد فرضت القيم الإنسانية العادلة على الكاتب انتهاك واقعية الفعل ليستقيم الواقع فلسفيًا

---

[1] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص50

[2] الخراط، إدوار، الكتابة عبر النوعية، ص129

[3] ينظر: السابق، ص127

[4] ينظر: السابق، ص128

[5] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص142

[6] أبو شهاب، رامي، «ظلال المفاتيح» لإبراهيم نصر الله: المحو ومقاومة الظلال، تم الاطلاع 2021/7/9م، الجمعة مساء، https://www.alquds.co.uk/%D8%B8%D9%84%D8%A7%D9%84-

وشعوريًا[1]. وجاءت العبارة السابقة على هيئة حكاية موجزة ومكثفة في صيغة بعيــدة عــن الســردية، داعمة جوهرها بصورة شعرية.

وتظهر اللغة المحلقة في عالم الموسيقى وأثرها الروحي، في حديث الكاتب عن شــغف القــس ســعيد بالأورغن من خلال حواره مع القس بونتشر، والذي يعكس توحد القس مع الموســيقى التــي لامســت روحه، "تأمل القس بونتشر هذا الشغف الذي حمل القس سعيد إلى مكان لا يســتطيع أحــد أن يعرفــه، مأخوذًا بتلك النغمات السحرية.. لقد ابتلعت كل ما قاله رخامةُ نغمات الأورغن، نغمات كتلك، لو مضت خارج الكنيسة، لتبعها القس سعيد إلى وطن النغمات الأول، ولعل موطنها قلب الرب نفســه.. صــمت الأورغن أخيرًا، لكن القس كان يواصل الاستماع.. جلس خلفه، أغمض عينيه، وراحت النغمات تولــد من جديد.. كان عزفًا أفضل وأجمل وأعذب.. وفيه لمسة من روح مختلفة... لقد تحول القس سعيد إلــى جزء من جسد الأورغن.. أخيرًا استطاع القس بونتشر أن يجد قدميه، نهض ســار حتــى وصــل الأب سعيد، وضع يده على كتفه، أحس أنه يضع يده على عاطفة ما، يشعر بها لكنه لا يلمسها حقًا"[2].. "وفــي تلك الليلة، سار باتجاه باب الكنيسة، وضع يده على أكرة الباب، أصابته الرهبة فجأة، كان على يقين من أن الموسيقى ستتدفق وتجرفه.. حرك أكرة الباب بحذر، فسطع ضوء هائل غمر كل شيء، فــي تلــك الليلة أصبح القس بونتشر على يقين من أن الموسيقى ضوء لا مثيل له"[3]، إن الإنزياحات اللغويــة فــي النص السابق شكلت فضاء شعريًا محلقًا، الاتحاد مع الموسيقى والتماهي فيها، مــع إســدال الجفــون، الاستعارة والتشبيه في: وجد قدميه، الموسيقى ضوء، وطن النغمات قلب الــرب، رخامــة الموســيقى ابتعلت كل صوت سواها..

كما يبرز الشعر في استجابات اللغة للعواطف والحواس، "الصمت وحده كان هناك، تحول إلــى حــزن في البداية، ثم إلى أسى اعتصر ملامح كريمة ورشقها باصفرار لا مثيــل لــه.. فكــر القــس ســعيد

[1] ينظر: أبو شهاب، رامي، «ظلال المفاتيح» لإبراهيم نصر الله: المحو ومقاومة الظلال.

[2] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص17

[3] السابق، ص18

مطولًا: كيف يهدي الإنسان إنسانًا آخر حلمًا فيتحول الحلم الذي تحقق إلى لعنـــة، إلـــى كـــابوس، إلـــى شقاء؟"[1].

وتسيطر على الحلم لغة الشعر، فتأتي مشبعة بالصور والمجازات والعواطف، وحلم بربارا أوضح مثال على هذه اللغة المحلقة في الخيال المجازي، "نهر أسود.. حوامات ماء.. طين أسود ثقيـل.. صـمت.. دوار... صراخ: ارجعي ارجعي.. سقوط.. غرق.. روح تغرق.."[2].

وكابوس ناحوم "سمع ضحكات أطفال! تقطعت أنفاسه.. تصاعدت الضحكات.. انحبست أنفاســه... ثـم فجأة فتح الباب.. فاندفع من داخله عشرات الأطفال كطيور البطريــق.. يتعثــرون ولا يســقطون.."[3]. جاءت اللغة الشعرية هنا مشبعة بايماءات سوريالية حطمت العلاقات المألوفة بين الكلمات والتراكيــب[4]، كما عزّزت الاستراتيجيات اللغوية في التقديم والتأخير والتكرار اللفظي والجمــل الإنشــائية والتنــاغم الموسيقي تمظْهر هذه اللغة.

ويتناوب الصمت مع العزف، والسرد مع الحوار ليشكل هذا التناوب نصًا نثريًا بلمسة شــعرية تعبرهــا ملامح اللغة النزارية المرهفة من خلال النص التالي: "سمع إدوارد البيانو يعود للحياة في بيــت مرتــا، أخذ نفسًا عميقًا محاولًا أن يضبط إيقاع قلبه ليكون جزءًا من ايقاع اللحن.. لكن البيانو عــاد لصــمته.. حين قال اسكندر لمرتا: ترسّبَ تشاؤمي في داخلي كالطين أعمق وأعمق... قلت لك: في اليــوم الــذي توقف فيه الإضراب وانتهت الثورة، فلسطين ضاعت!. ليتني أخطأت يا مرتا"[5]. إن تردد الايقاعات هنا بين الصمت والصوت، والموسيقى الناشئة عن التكرار في لفظة العمق، والتمني المتبوع بالنداء، ونبــرة الندب والتحسر في الجملة الأسمية: فلسطين ضاعت! التي جاءت على غرار عبارة نزار قباني: بلقــيس

---

[1] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص33

[2] ينظر: السابق، ص81

[3] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص177

[4] الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص218

[5] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص93

راحت[1]! كلها تضافرت وخلقت جوًّا شاعريًا شديد التأثير والغنائية. "لقد برزت شعرية الخطاب هنا من خلال المضمون الذي بنيت عليه الرواية، فقد كتبت بلغة استشرافية مليئة بالخوف على فلسطين، لقد جعلت من خطاب الحكاية السردية هدفًا في ذاتها، ومنحته شكله الأدبي الروائي بمقصدياته الظاهرة والمتخفية وراء المضمر السردي"[2].

كما تكمن هذه الشعرية في جانب آخر هو جوهر الرؤية التي تتجاوز كل ما سبق لتبلغ منطقة الشعر بامتياز، وهذه المنطقة تنعكس بشكل واضح من خلال العناوين التي يعنون بها الكاتب فصوله، وما تحمله من ايحاءات وذكريات وحوارات ومداعبات[3]، ومن هذه العناوين: رصاصة في جبين الماضي[4]، ضباب كثيف.. نشيج خافت[5]، هواء محموم[6] عاصفة حجرية[7]، كلها تعكس ايقاعًا خاصًا وتتضمن ايحاءات بصرية وسمعية صيغت بلغة شعرية مجازية.

وعنوان "سوناتا الخريف"[8]، يحمل في طيّاته لحنًا موسيقيًا تحقق من خلال نظام لغوي شعري جمع بين الصوت والصورة والشعور، وسوناتا هي لفظة إيطالية تعني القطعة الموسيقية المخصصة للعزف، أو القالب الموسيقي، والصوت الصادر عن الآلة الموسيقية، ومثلها: "رياح ما بعد الموت"[9] "نبع المستقبل بحر الماضي"...[10].

---

[1] قالها نزار قباني لما سمع خبر تفجير السفارة العراقية في بيروت واستشهدت زوجته بلقيس في ذلك التفجير عام 1981

[2] الرواجفة، ليث، تقويض الكولونيالية الإسرائيلية والرد عليها بالكتابة (رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد لإبراهيم نصر الله نموذجًا)، https://alyoum8th.net/News.php?id=623

[3] ينظر: الخراط، إدوار: أصوات الحداثة، ص58

[4] نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص41

[5] السابق، ص62

[6] السابق، ص124

[7] السابق، ص138

[8] نصرالله، إبارهيم، سيرة عين، ص42، وتذكرنا هذه العبارة برواية سوناتا أشباح القدس لواسيني الأعرج، والتي تكشف من خلال عتباتها عن مزج فني صوتي وسردي، هذا بالاضافة إلى فن الرسم الذي حاوره السرد، ولعلها اقتربت من فكرة الثلاثية من حيث تركيزها على النكبة وأن بطولتها امرأة رسامة (مي)، وبطولتها الثانية موسيقية (يوبا). هذه الفنون السمعية والبصرية تستدعي لغة شعرية تقتحم السرد في طرحها وتناولها لأحداث التهجير وإحياء الذاكرة.

[9] السابق، ص85

[10] السابق، ص113

وتحتل لفظة الليل مكانة خاصة في معجم الشعراء، وتحوي دلالات لا حصر لها تفهم من خلال السياق العام للنص، فالليل معاناة الفاقد والموجوع، وهو أنس العشاق والسمار، وستر الهاربين والثوار، والليالي الخمس في دبابة تحت شجرة الميلاد تنبثق عن مستوى لغوي غارق في الشاعرية، ليالي الأنس والصيد والموت والحقل والميلاد، وتحوي عنوانات فرعية: "شمس مجروحة"[1] و"أحزان دفينة"[2] و"أفراح مخيفة"[3]. إن عملية اختيار هذه العناوين "حتمية وليست عفوية، هي ايماء إلى التضاد والتشتت في اتجاهين متعاكسين، وهذا التضاد قانون مضمر في النظم"[4]، يعكس الصورة وما يقابلها، ويتضمن ثنائيات التناقض: كالماضي والحاضر، الأحزان والأفراح، الموت والحياة، الخريف والربيع.

ثم إن ولع الكاتب بالكتب والفنون والمعرفة ألقى بظلال شعرية على النص، إنها المعرفة القاتلة كما وصفها إدوار الخراط، مثل: "الجريمة والعقاب"[5]، وقد استلهم الكاتب هذا العنوان من الكتاب الشهير الجريمة والعقاب لدوستويفسكي، والآم فيرتر[6] لغوته، التي غدت فيما بعد آلام كريم وسبب شقاء العائلة ومعاناتها. وكتاب زوربا اليوناني لكازانتزاكيس، الذي تراءت عليه من بين قطرات الدم صورة الغلاف لرجل يرقص[7] لحظة اغتيال نديم في بروكسل، إنها لحظات الموت والتعذيب التي تسمو بالروح والجسد، وهي مشاهد تستدعي لغة شاعرية عاطفية.

وتبدو الشاعرية كذلك في كثير من متعلقات المرأة، "فالمرأة تشكل جانبًا شعريًا مرهفًا ورقيقًا لا يتبدى فقط في اللغة التي تتجلى لنا فيها، بل هو مكون من مكوناتها المضمونية، ومن عناصر قوامها الداخلي ورؤيتها للعالم"[8]، هذه اللغة تتكشف أثناء الحديث عن نزعاتها، أمومتها، خصوبتها، إغرائها، اندفاعها

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص211
[2] السابق، ص358
[3] السابق، ص457
[4] الخراط، إدوار، الكتابة عبر النوعية، ص97
[5] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص73
[6] ينظر: نصر الله، سيرة عين، ص47
[7] ينظر: نصر الله، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص232
[8] الخراط، إدوار، الكتابة عبر النوعية، ص112

وجرأتها، وهي مظاهر طالعتنا في الثلاثيّة غير مرة. إن هذه الرؤية تبرز من خلال اللقطات السريعة والجمل القصيرة والمعاني الموجزة ذات الحضور النسائي.

وتظهر شاعرية اللغة من خلال نبضها وايجازها وسرعة تدفق تيارها، والتساوق بين فصاحتها وتعبيرها عن المبتذل في العالم اللغوي الآخر الواقعي، فهل يمكن التعبير عن الصور المبتذلة (القاع) تعبيرًا لغويًا فصيحًا شاعريًا رغم محاكاة الواقع[1]؟

لقد استطاعت اللغة تصوير الواقع المبتذل بحذر ودقة، ويظهر ذلك في اللغة التي حولت العلاقة الحميمة بين ماري وبشارة من فكرة تؤطرها الحساسية الاجتماعية والحرج، إلى لغة شاعرية لبقة بعيدة عن ابتذال المصطلح، "مرة أخرى جاء الليل.. وجه ماري أمامه، قرب وجهه، على بعد قبلة أو أقل، أنفاسها الحارة تحرقه، ارتفعت يده اليسرى، كان يريد أن يلمسها على الأقل، استيقظ، وضاعت ماري، اختفت من حلمه، استدار برأسه، بوداعة كانت تغفو، النوم حوّلها إلى فراشة، هي نفسها التي رآها غزالة في الصباح، بدت له أصغر من عمرها، وكان بشارة يتجمع عضوًا عضوًا، خلية خلية، ليمضي إلى موعدها، منهكًا كان أكثر من أي يوم مضى، مر وجه المحقق داود واختفى. أشرع عينيه، وجد ماري تتأمله عارية، تلك كانت مرة أولى أيضًا، مثل قبلة ماري الأولى، نام! باغته داود بضربة بين ساقيه، أشرع عينيه، كان هنالك مئة داود في الغرفة، صرخ استيقظ، لكن ماري كانت تبتسم!"[2].

صور الكاتب مقدمات العلاقة الحميمية في صورة سريالية واقعة بين الحلم واليقظة، مترددة بين اللذة والألم، متذبذبة بين الإقدام والتراجع، ومتوسطة بين الجمال كله (وجه ماري) والقبح كله (وجه داود) بلغة شعرية شديدة التهذيب والدلالة، تحوي دفقات من العاطفة التي عبر عنها الكاتب بمجازات واستعارات وتشبيهات، وتحققت فيها ايقاعية موسيقية من خلال الجمل القصيرة ونغمة التكرار وتقنيات الاسترجاع.

---

[1] ينظر: الخراط، إدوار: أصوات الحداثة، ص88

[2] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص146

ويحاول الكاتب أن يتسامى باللغة عن تصوير وضاعة المشهد، فيصوغها بألفاظ دالة جدًا رغم أنها تفوح ابتذالًا وقذارة، ومشهد إجبار الشاب على إلقاء غائط الجنود داخل خزانات المياه يأتي دليلًا على الدقة والاحتراس اللغوي في أثناء تصوير هذا (القاع) الذي يقتضي التعبير عنه بلغة هابطة مبتذلة، غير أن الكاتب يقدمه في صيغة لغوية مؤثرة توصل القارئ إلى قمة القهر والبكاء، ولعله أراد بذلك أن يستقطر عناصر شعرية الجوهر من خلال التعاطف وتوحد الناس في القمع والقهر، وفي التصميم على الخلاص والتحرر[1]، "خمس بنادق في الوقت نفسه صوبت إليه.. بخطى صغيرة سار إلى الخزان، ألقى بالغائط داخله بصمت... فكر الشاب أن يصيح، لكنه كان يعرف أن ذلك لن يجدي. جلس على الأرض محتضنًا رأسه، والوقت يمر.. ويمر، وفجأة بدأ يتقيأ، كما لو أنه هو من يشرب الماء في تلك اللحظة داخل البيت.. نهض.. سار إلى محابس الخزانات أغلقها.. وقبل أن يهبط رأى العائلة كلها حوله. صرخ، صرخ، صرخ كانوا على يقين من أن جسده سينفجر"[2]. وهنا، تكفلت اللغة بهذا الوصف الفظيع، وإيصال الفكرة من خلال التدرج والتكرار والانزياح والصراخ والصور اللغوية و.. كفى! "لقد أوجد الفن عالمًا مناقضًا للغته، وبلغة الفن نفسها"[3].

وتتمظهر شعرية اللغة من خلال تقنية أساسية وهي تحولات دالة تتكئ على اللغة الشعرية، "فهو ينتقل من الجامد إلى الحي، ومن الحي إلى الجامد، ومن الإنسان إلى الأداة والعكس، ومن الكل إلى الجزء والعكس"[4] يؤنسن الحيوان ويجعله يبكي ويفكر، وللظل عنده قيم أخرى مميزة، ظل الشهداء وحقيقة وجودهم.. والأعداء الظلّ وزيف وجودهم، وتحويل الحي إلى شيء، فمرة مرتا عمود رماد، ومرة رجال القرية يقفون تماثيل حجرية، وقد بلغ به من أمر التحولات أن جعل الميت حاضرًا متكلمًا وفاعلًا مؤثرًا، ويستعين الكاتب لإبراز تلك التقنية بالجمل الإنشائية كالنداء والتمني والأمر.

[1] ينظر: الخراط، إدوار، الكتابة عبر النوعية، ص68
[2] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص405
[3] الخراط، إدوار: أصوات الحداثة، ص89
[4] الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص239

وتظهر هذه الشعرية كذلك في الحديث عن ذلك التوازي الذي ينشأ بين عـالم الروايـة والواقـع، بـين المتناقضات أو المتعالقات: كالأبيض والأسود، الضوء والظلام، الحب والثورة، الحياة والموت، الواقـع والخيال، وهذا ما بدا واضحًا في قصة فاتن وجورج، كريمة والكـاميرا، مرتـا والبيـانو، الماضـي والحاضر، الممكن والمستحيل، الأمهات وأبنائهن، الوطن وأصحابه، الفلسطيني والآخر.

وكثيرًا ما يقحم الكاتب نصوصًا شعرية ويلحمها في جسد النص، وهو يهدف من خلالها إلـى ايصـال رسالة خاصة، مثل النشيد العبري المترجم: "أملنا لم يضع بعد الأمل الأزليّ أن نعود إلى بلاد آبائنا إلى المدينة التي نزل عليها داود"[1]. هذا النص حافظ على ترجمته الحرفية بعيدًا عن حضور اللغة الشـعرية المرهفة، وهذا إشارة إلى جمود المعنى والمضمون ولاشرعيته.

وتظهر القصيدة من خلال التراتيل المسيحية والقصائد الوطنية التي سبق الحديث عنها بالتفصـيل فـي مبحث الأغنية والدلالات الصوتية. وامتازت القصائد الوطنية في النص بغنائية عاليـة، اسـتطاعت أن توصل الايقاع الوطني للمستمع وتشد القارئ إلى إيقاعيتها وتدفعه لقراءتها بلحنها الثـوري الصـاخب والقوي. مثل: فدائي... والتراتيل المسيحية رغم تحررها من الوزن واقترابها من قصيدة النثر، إلا أنهـا لم تعدم الايقاع والتحليق في عالم المجاز، لقد سيطرت على هذه الأشعار خصـائص اللغـة الشـعرية كالتكرار وألوان البديع التي ساهمت في تحقيق قدر كبير من التنوع الموسيقي.

إن هذا التزاوج بين لغة السرد ولغة البوح، هو شبه انتقال من الخارج إلى الداخل، من الجماعي العـام إلى الذاتي الخاص، فإدراج الشعر في الرواية هو ما يريد أن يقوله الراوي. وهذه القصائد هي تكوينات نغمية، تتردد بين الخفوت والبروز على السلم الموسيقي، ودلالاتها واضحة لا تستغلق على التأويل[2]. ثم "إن هذا الاشتغال الشعري هو استرجاع ذاكري متواتر لبنية العنوان النصية، والقصد منه إقامة روابـط سردية وحكائية داخل النص الروائي بين جنسين أدبين (الروائـي والشـعري)، الروائـي استضـاف

---

[1] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص55

[2] ينظر: الخراط، إدوار، الكتابة عبر النوعية، ص131

الشعري، وسخره لتحقيق مقاصده على الرغم من الاختلاف بين هذين الجنسين"[1]، وهـذا مـن مظـاهر إبداع الكاتب والتغيير في آليات الصياغة الأدبية.

لم يتسلّل الشعر إلى روايات نصرالله، بل دخل بقوة في صلب الرواية، سـاحبًا وراءه لغتـه ورمـوزه وإيقاعاته، وخصائص رؤيته للعالم والأشياء، وذلك ليس غريبا فإبراهيم نصرالله شاعر قبل كل شـيء. واستطاع أن يقف أمام روايته وقفة المايسترو، استجابت لإشاراته لغةُ الرواية وائتمرت بعصاه، فمـرة حلّقتْ في عالم العزف والموسيقى، ومرة توقفتْ لتمرير نص سردي نثري، اسـتطاع بـذلك أن يوجـه العرض الموسيقي، وأن يقحم فيه الايقاع الشعري بمهارة عكست رؤيته وإنسانيته، وتأتّتْ الشاعرية من الإلهام التشكيلي الذي ظهر عبر الجمع بين الفانتازيا والواقع جمعًا حميمًا، كما أن الشعر لم يكن "ظـلا فرقيا، بل هو تفريع داخل السرد، جعل اللغة تتعدد، وأسهم في ضفر الحكاية بعيـدا عـن الإكراهـات الشكلية للمعنى، لأنه لم يخلق فجوة أجناسية في مساحة الحكي لكونه اشتغل لصالح السرد... هو اشتغال حداثي حقق قيمة الملامسة الحميمية الناتجة عن تجاور الشعري والنثري في محكي واحد"[2].

لقد تقاطعت في ثلاثيته لغتان: لغة السرد ولغة المجاز، وهاتان اللغتان ظلّتا تترافدان، على اختلافهمـا، وتتفاعلان من أجل خلق لغة روائيّة مختلفة[3]، لا شك أن الهيمنة للسرد كانت واضحة، لكن دخول الشعر أثرى معانيها وأيقظ الحياة في هيكل التاريخ الجامد.

اللغة التسجيلية

إلى جانب لغةَ الشعر نلمح لغةَ الأرشيف والسجلات والصحف، التي تنزع القارئ من "حمأة الشـاعرية، وتعيده إلى الأرض، وهي لغة تحول الكائنات الحية إلى أشياء جامدة، تنفي حرارة القلب وحركته لكـي

[1] أحمد، مرشد، الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصرالله، ص114

[2] السابق، ص117

[3] ينظـر: الغـزي، محمـد، تراسـل الفنـون فـي الأعمـال الروائيـة، مجلـة نـزوى، اكتـوبر، 2017م، https://www.nizwa.com/%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%B3%D9%84-

تكرس جمود الشي وصلابته"[1]. إن استخدام اللغة الوظيفية التوصيلية الإخبارية مع اللغة الشعرية يشكل في الرواية تكويناً بنّاءً[2].

وتشكل هذه اللغة قوام الوثائق والجرائد والتقرير المباشر والتسجيل، وقد تكون على شكل خطابات أو يوميات شخصية أو قصاصات من صحف، أو حتى تأملات فكرية، ويمكن أن يؤدي هذا التراسل إلى الامتزاج بين الواقع والخيال على نحو مرموق، وهي تقنية تستدعي الواقع استدعاء يفي بمتطلبات العمل الفني وينتهي إلى الارتباط به بتجلٍ خاص من تجليات هذا الواقع[3]، وتتسم هذه اللغة بالوضوح والمباشرة؛ ذلك لأنها تخاطب شرائح المجتمع كافة[4].

لقد حضر المنشور السياسي في الثلاثية حضورًا بيّنًا، ومنها فترة الانتداب الإنجليزي، حيث وزعت قوات الجنرال اللنبي منشورًا عسكريًا "على جميع سكان البلاد التي كانت سابقًا تحت حكم الأتراك والتي يحتلها الجنود الذين تحت قيادتي، أن يمتنعوا عن كل عمل من شأنه إقلاق الراحة العمومية أو مساعدة أعداء جلالته أو أعداء حلفائه"[5]. وجاء في الحاشية نص نداء الملك عبد العزيز آل سعود وغازي بن فيصل والأمير عبدالله الذي نشر في الصحف والموجه للشعب الفلسطيني بلغة صحافية رسمية[6]. ومقولة موشيه ديان "إذا أراد العرب أن نتفق معهم على شيء، فسنعطيهم السلام مقابل السلام، هذا كل ما لدينا"[7]. وتصريح إسحق رابين وتهديده لمدينة بيت ساحور لامتناعها عن دفع الضرائب[8]. ولغة الأخبار التي ظهرت في التحقيقات الصحفية في هآرتس العبرية على لسان أحد الجنود: "ألقينا قنابل الغاز داخل

---

[1] الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ص219

[2] ينظر: الخراط، الكتابة عبر النوعية، ص21

[3] الخراط، إدوار: أصوات الحداثة، ص40، ص41

[4] ينظر: أحمد، مرشد، الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصرالله، ص125

[5] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص46

[6] ينظر: السابق، ص140

[7] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص242

[8] ينظر: السابق، ص439

الصفوف المدرسية، والبيوت والمراكز الصحية.."[1]. والخطاب ذو الصبغة السياسية الذي ألقاه المنــدوب البريطاني في مجلس الأمن بشأن بيت ساحور وحصارها ومصادرة ممتلكاتها، والفيتو الأمريكي وسقوط القرار[2]، وما سبق ذلك من مقابلات صحفية وتصريحات مسؤولين لضباط الجيش ورؤســاء الــوزراء وتدخل القناصل والبابا[3]. جاء ذلك بلغة رسمية يغلب عليها الطابع السياسي، بعيدة عن شــاعرية اللغــة والمجازات والاستعارات، وبعيدة عن العواطف وموغلة في الجمود والجفاف. ويهــدف مــن خلالهــا الكاتب إلى الإيحاء بصدق المحكي، ولفت الانتباه إلى الوضع السيء الذي فرضته السلطة القائمة وهــي سلطة الاحتلال، وبالتالي تحفيز المتلقي على إدانتها وإتخاذ موقف تجاهها[4].

وتمثل لغة الإشارة عبارات قائمة على التلميحات أو الشيفرات السرية التي ميزت اللغة المتعلقة بالسياسة في النص، فالرسالة التي بعثها أحد الحاخامات من فلسطين إلى ماكس نوردو الساعد الأيمن لهيرتــزل لها دلالة خفيّة كشفها الكاتب خلال سرده "العروس جميلة جدًا ومســتوفية لجميــع الشــروط، ولكنهــا متزوجة فعلًا"[5]، ولتحليل محتوى الاستعارات في العبارة لا بد من الإحاطة بالسياق الذي قيلت فيه، وهو سياق يتضمن إثبات خلو فلسطين من سكانها، فالعروس هي فلسطين والزواج هنا هو وجود السكان في الأرض. وقد تتخذ اللغة السرية الحربية أشكالًا أخرى غير النظام اللغــوي مثــل النظــام البصــري أو السمعي، وذلك من خلال إنارات البيوت أو الصفير، هذه شيفرات متفق عليها بين الثوار والسكان ولهــا معان خاصة مثل: أنت لست وحيدًا[6]، أو هناك جيش في المنطقة، ولهذه اللغة أبجدية خاصة تقوم علــى الصوت والضوء والعدد والمدة والتوقيت وغير ذلك.

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص464

[2] ينظر: السابق، ص499

[3] ينظر:السابق، ص498

[4] ينظر: أحمد، مرشد، الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله، ص126

[5] السابق، ص97

[6] ينظر: السابق ص355

ولغة الإعلانات وجدت طريقها إلى الثلاثية ويظهر ذلك بالصورة والحروف، مثل صورة مـن جريـدة الكرمل في رواية سيرة عين:

"مصورة شمس وطنية

كريمة عبود

محل إقامتها في دار ضومط

هي المصورة الوحيدة في فلسطين، تعلمت هذا الفن الجميل عن أحد مشاهير المصـورين تخصصـت لخدمة السيدات والعائلات بأسعار متهاونة وبغاية الاتقان نلبي دعوة السيدات اللواتي يفضلن التصـوير في منازلهن يوميا ما عدا يوم الأحد"[1].

وبلغة قريبة للإعلان، جاءت صياغة فقرة تتحدث عن الأبقار في بيت ساحور ومقارنتها بالبقر الهولندية ومثلثات جبنة البقرة الضاحكة التي تملأ الأسواق[2]، وحليب شركة تنوفا الإسرائيلية وسياسـة المقاطعـة التي جعلت المنتج يتكدس عائدًا إلى مصانعه[3] وتقترب من موعد انتهائها، وتدخل وزارة الاقتصاد مـع وزارة الدفاع[4] لحل المعضلة الاقتصادية. إن هذا التنوع الذي قد يتعدد في صفحة واحدة يستدعي للذهن تقنية الكولاج القائمة على جمع قصاصات متعددة من فنون شتى في لوحة واحدة: سرد صور رسومات قصاصات صحف أخبار إعلانات.

كما جاءت لغة المواعظ قريبة من اللغة التسجيلية، ورغم أنها خاطبت العقل فقد ترددت داخلها شـحنات من العاطفة لإثارة الحماس والتمسك بالحق، مثل مواعظ القس سعيد والقس حنا بحوث، "إن هناك إساءة في استخدام كلمة الله عند المبشرين الإنجليز والأمريكان، إنهم يقولون إن هجرة اليهود إلى فلسطين تتمة

[1] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص89

[2] ينظر: نصر الله، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص329

[3] ينظر: السابق، ص340

[4] ينظر: السابق، ص370

للنبوات.. يا ليت أبناء شعبنا الممزق، وبناته، يتحدون لنكون شخصًا واحدًا.. رغم قوى الظلام التي تحاول تقسيم شعبنا.. القوى التي تحاول أن تؤجج الحروب الطائفية والدينية"[1]. وتختتم هذه الخطابات بالدعاء ديدن العظات الدينية في كل الأديان. ومثلها لغة مراسم الزواج في الكنيسة التي طبعت بخط مخالف لخط طباعة الرواية[2]، وخطاب إسكندر حول الصلاة وقداسة الأرض التي لا تقل عن قداسة السماء[3].

هذه اللغة التسجيلية جاءت متداخلة ومفككة مع إعادة البناء من خلال الحوارات والحكايات القديمة والتوثيق الصحفي التاريخي والروائي على حد سواء، تلخص الماضي وتعيد ربطه بالحاضر، وتعكس ضياع الوطن، وتحكي قصة الصمود بلغة أرشيفيّة تتردد بين حرفية اللغة الصحفية التي قيدت بها، وبين العاطفة الدينية التي سيطرت على المواعظ وخطاب الكنائس والمساجد، وبين لغة المال التي ظهرت في الإعلانات ووصف اقتصاد البلاد. هذه اللغة سخرت "للإسهام في عرض عالم المحكي، وتأكيد مصداقيته، ومتابعة كشف القوة الإخصابية للنص السردي القادر على استضافة كل ما يمكّن السارد من تحقيق مقاصده الغائية على مستوى الحكاية"[4]. وعلى مستوى الفعل المقاوم للكاتب الملتزم الذي يدين باستمرار العدو الغاشم.

تعدد اللهجات واللغات

تعددت المستويات اللهجية والتعابير الشعبية في النص، تلك التي راعى فيها الكاتب اللهجات، لهجات البلدان: الفلسطينية والمصرية واللبنانية، ولهجات المدن الفلسطينية، حتى لهجة الأجانب المتكسرة. وترتبط اللهجة بمستوى الفرد الثقافي والاجتماعي، وبالسمات اللغوية اللهجوية في بيئة معينة، ونرى أن اللهجة البسيطة جدًا تعبر عن طبيعة الحوار، وتتردد بين سذاجته أو خطورته، فحوارات زهيرة هي

[1] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص134، ص135

[2] ينظر: نصر الله، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص137

[3] ينظر: السابق، ص260

[4] ينظر: أحمد، مرشد، الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله، ص128

تفاهات اجتماعية تتسم بسذاجة وبساطة ومستوى فكري ضحل، "وطي صـوتك، فضـحتينا، لسـه مـا تزوجت وبدينا نحكي عن الحبَل بصوت عالي؟[1].. الله يوخذ عمرك يا زهيرة ويريحني منـك!"[2] وهـذه الحوارات تغلب على أحاديث النساء القرويات.

وتختلف لهجة القرى عن المدن، إذ طالعتنا لفظة واحدة في صور لهجوية متعددة مثل: ماما، يُما، أمي. ويكسب الكاتب نصه تنوعًا فكاهيًا من خلال لهجة اليهودي المكسرة: "صـرخ شـاؤول: يعنـي إخنـا خرامية؟!.. أخذ زيدان نفسًا عميقًا وقال: لا، أنتم لستم خرا...ميّة!"[3]، هذه اللهجة المكسرة التي تحـدث بها العبرانيون كشفت عن شخصيات غير منتمية للمكان، ورفدت النص بلغـة غلـب عليهـا التشـويه والتندر. هذا بالإضافة إلى التعدد في اللغات، فقد ترددت بين فقرات الرواية ألفاظ وعبـارات صـيغت بلغات غير العربية: كالإنجليزية والعبرية والألمانية والتركية والإيطالية، "إن تجاور اللغات عند الكاتب أو تعاقبها أو تداخلها وتنوعها وخلخلتها وتحويرها، يعني بالضـرورة تجـاور الـرؤى أو تعاقبهـا أو تفاعلها"[4].

إذن، تتعدد طبقات العامية ومستوياتها وفقًا لدرجة تعليم الشخصيات وثقافتها ووفقًـا للزمـان والموقـع الجغرافي، كما تتعدد مستويات الفصحى بين الشاعرية المحلقة أو التسجيلية المغرقة فـي تقريريتهـا[5]. والثلاثية مزجت بين مستويات اللغة كافة، وهو مزج مقصود حقق توازنًا موسيقيًا، وأدى وظيفة دلاليـة أساسية. فمزاوجة النصوص الوثائقية التقريرية والبيانات الصحفية وغيرها مما يتسم باللغة التسجيلية مع الشعرية يكسب الرواية قيمة أكبر، وهو هنا ليس مجرد تداخل بل تراسل ايقاعي ودلالي[6].

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص46

[2] السابق، ص123

[3] السابق، ص198

[4] الخراط، إدوار: أصوات الحداثة، ص228

[5] ينظر: السابق، 246

[6] ينظر: السابق، ص59

إن إحالات الثلاثية إلى جملة أفكار فنية من توثيق، وتأريخ، وسرد ملحمي، وبناء عالم روائي، وثيمات فنية عابرة من الرسم إلى التصوير فالعزف الموسيقى فالغناء فالسينما فالأسطرة لفكرة النضال، فبناء العالم الفني الموازي للعالم الواقعي، فاعتماد التوثيق والأرشفة وأسلوب السخرية، وإحالات إلى الروايات والأفلام والأغاني الشعبية والكتاب المقدس والقرآن الكريم والحكم والأمثال، جعلها متجذرة في سمات النوع الأدبي، مع المحافظة باتّزان على القيم الإنسانية والفنية التي تخلده[1].

وقد تنوعت تقنيات الكتابة بتنوع مصادر معرفة الكاتب وخبرته، وتركت أثرًا بيّنًا على الشكل الروائي ومحتواه وتنوعه الأجناسي، و"تراوحت بين أساليب النجوى إلى التقرير، ومن السرد الروائي إلى التحليل الشعري، ومن المفارقة والسخرية إلى التناص التاريخي، من المقطوعات القصار إلى المطولات المسهبة.. هي كتابة بمثابة معمار قائم، وموسيقى خفية، وساحة للذهاب للمعنى، ولقاء المعنى"[2]. وحفلت بالفن التجريدي والتصوير السينمائي والفوتوغرافي وفن التمسرح، كلها ضمن عمل فني أصيل تتجاذب أطرافه الفلسفة والفكر والشعر، لقد كسرت الثلاثية النمطية السردية وحطمت تسلسل الزمن.

هذا التراسل لم يغيّر من بنية الرواية الحديثة ونظامها ولغتها فحسب، بل غيّر أيضًا من طرائق تقبّلها، وعليه بات "من الضروريّ أن يُرْهف الناقد الحديث أدواته، ويعدل عن الأعراف القرائيّة التقليديّة التي تقوم على الفصل بين الأجناس، حتى يتمكن من الإحاطة بكل أشكال التراسل، ويبرز انعكاساته على الرواية الحديثة وإيقاعاتها"[3].

---

[1] ينظر: مقابلة، جمال "ثلاثيّة الأجراس"لإبراهيم نصر الله، المرأة الفلسطينيّة حين تقاوم (نضال الفن وفن النضال) الناشر الإسبوعي.

[2] الخراط، إدوار، الكتابة عبر النوعية، ص34

[3] الغزي، محمد، تراسل الفنون في الأعمال الروائية، مجلة نزوى، اكتوبر، 2017م، https://www.nizwa.com/%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%B3%D9%84-

الفصل الثاني

قضايا السرد

المبحث الأول: السرد والهوية الوطنية

النضال المسيحي

منذ مطلع القرن العشرين تنبه المسيحيون العرب إلى الأخطار الاستعمارية والاستيطانية المحدقة ببلادهم، فكانوا من أوائل المتصدين للاستعمار الأوروبي ثم الإسرائيلي، وتعددت وسائلهم النضالية؛ فقد كانوا من رواد النضال بالقلم، إذ كتب نجيب عازوري عام 1905م كتابه عن يقظة الأمة العربية، وتناول فيه الأخطار الصهيونية، وأهمية الوحدة في مواجهة هذا الخطر، كما نادى بتأسيس كنيسة عربية وطنية واحدة[1].

وفي عام1948م، نُكِب المسيحيون كغيرهم من الفلسطينيين بفقد أرضهم وبيوتهم، وتم تهجير حوالي سبعة وأربعين ألف مسيحي[2]؛ ما جعلهم ينخرطون في المقاومة الوطنية بأساليب نضالية متنوعة، فقبل النكبة كان النضال المسيحي أقرب إلى العظات والتنوير الذي ينشره رجال الدين الوطنيون، ومؤلفات الكتّاب والأدباء الأكاديميين، ولكن بعد النكبة شهد الموقف المسيحي نشاطًا نضاليًا ومؤسساتيًا، خاصة في مجال الإغاثة وتشكيل اللجان التي تعنى بالشأن المسيحي الوطني مثل تعريب الكنائس[3].

وبعد النكسة شكل المسيحيون الفلسطينيون جزءًا من حركة التحرر الوطنية، وركزوا على دور الدين في التحرير وتوضيح معنى المسيحية الحقيقية، فقد رفض اللاهوتيون الفكر المسيحي الصهيوني الذي رأى في احتلال الضفة نصرًا دينيًا.. كما تأسست لجان عدة باسم العدالة والسلام، حيث قامت بدور ثقافي ووطني مهم من خلال إصدار البيانات والمنشورات الهادفة، لقد عمل المسيحيون الفلسطينيون

[1] ينظر: الراهب، متري، الايمان، الصمود المقاومة المبدعة في الفكر المسيحي الفلسطيني المعاصر، كانون الثاني2017م، https://www.mitriraheb.org/ar/article/1486385199

[2] ينظر: السابق

[3] ينظر: السابق

على نشر فكر مستنير قاوموا به الحركات الدينية اليهودية الاستيطانية والمسيحية الصــهيونية، وعلـى رأسهم كبار رجال الدين أمثال المطران هيلاريون كبوشي والأب إبراهيم عياد[1].

وفي الانتفاضة الأولى، لعبت المسيحية دورًا فاعلًا خلال المقاومة الشعبية والمظاهرات السلمية، حيـث تصدر رجال الدين المسيحي قيادتها مع إخوانهم المسلمين، إذ أصدرت اللجان الوطنية بيانـات مؤيـدة لحق الشعب الفلسطيني في الدفاع عن نفسه في انتفاضة الحجارة[2]، كما نظمت تلك اللجانُ المقاومةَ على أنواعها محققة قفزة اقتصادية وثقافية وسياسية كبيرة، لقد عمد الشباب المسيحي في فلسطين وخاصة في بيت ساحور إلى المقاومة المبنية على الإبداع والفن، والبناء والتقدم، وطبقوا سياسات غانـدي السـلمية ونجحوا فيها، فصارت المدينة الصغيرة أسطورة فلسطين في هذه الانتفاضة، واستطاعت أن تمرغ أنف المحتل، وأن تجبره على الانصياع لشروطها. وقد ظهرت كتابات أدبية كثيرة ومتنوعة تعنـى بالشـأن المسيحي، ومواقف الكنيسة دينيًا ونضاليًا واجتماعيًا وسياسيًا.

إن المشهد الروائي الذي قدم نصرالله من خلاله نضال المسيحيين هو مشهد يستند إلى الواقـع ويتكـئ على التاريخ، فهو ليس محض خيال مفتعل، بل صورة حقيقية لمدن فلسطينية ذات أكثريـة مسـيحية؛ فبيت لحم مولد المسيح، وفي بيت ساحور نشأ التاريخ المسيحي منذ ميلاد يسوع واستمر إلـى اليـوم. وأجمل تجسيد روائي عكسته رواية سيرة عين، فكريمة مصورة ومناضلة مسيحية، وهـي ابنـة قـس مناضل، استطاع أن يؤسس لفكر وطني وديني فاعل ومؤثر، وتُستكمل رحلة النضال وتتنوّع في رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، حيث تلقي الرواية الضوء من خلال شخصيات –بعضها خيالي وبعضها حقيقي– على طرق النضال التي انتهجها سكان المدن المقدسة في وقوفهم أمام المحتل الصهيوني.

لقد لخص نصرالله أهميّة النضال المسيحي على لسان الخوري أحمد لابورتا في روايـة دبابـة تحـت شجرة عيد الميلاد حين قال: "كيف يمكن لمسيحي مثلي أن يحب دينه ولا يحب فلسطين، ويسوع المسيح

---

[1] ينظر: الراهب، متري، الايمان، الصمود المقاومة المبدعة في الفكـر المسـيحي الفلسـطيني المعاصـر، تـم الاطـلاع بتـاريخ: 2021/8/25الأربعاء مساء، https://www.mitriraheb.org/ar/article/1486385199

[2] ينظر: السابق

فلسطيني، لذا تستطيع أن تقول إنني أدافع عن المسيحية وأدافع عن يسوع، مع أنني ضد الثارات بالغة القدم، لكن المسألة أعمق من الدين بكثير، إنها دفاع عن حياة الناس وعن العدالة"[1]، هذا الحوار بين الخوري وبين الثائر منير يؤكد شرعية الدفاع عن الحق، وهي شرعية إنسانية عالمية تتجاوز الأديان والشعوب "أن تكون ضد الحرب، فإن عليك أن تكون ضد من يشن الحرب، ضد المعتدي، ضد الظالم، ضد المغتصب، لأنهم الحروب نفسها"[2].

وجاءت ثلاثية الأجراس؛ لتبرز الهويّة الوطنية أولًا، ثم لتؤكد الدور المسيحي في النضال الفلسطيني، فهي ليست إلا رمزًا لأجراس الكنائس[3]، كما قدمت صورًا للمناضلين المسيحين في أدوارهم المتعددة: نساء ورجالًا، شعبيين ورجال دين، كتابًا وفنانين وثوارًا. ثم إن النص الروائي يؤرخ للمكان، ويحلق في فضاءات مكانية ذات خصوصية مسيحية مثل الكنائس وحقل الرعاة وبئر السيدة العذراء وساحة المهد[4]، ويتخلله مضامين مسيحية تتعلق بالتراث الديني المسيحي، والتناص الديني المتكئ على الإنجيل ووصايا السيد المسيح، وملامح التراث المسيحي الظاهرة في التراتيل والأغنية الشعبية وطقوس الزواج والتعميد والصلوات، إضافة إلى الأسماء ذات الطابع الديني المسيحي مثل مريم ومرتا وكاترين وجورج وإسكندر وإدوارد.

الكنيسة والعظات الدينية

كان للكنيسة دور مهم في توجيه دفة الكفاح وتأسيس الفكر النضالي في فلسطين، فقد ساعدت في نشر الوعي الثقافي والسياسي وتعبئة الرأي العام ضد الصهيونية الاستعمارية. إنه النضال الأيديولوجي الذي يرتقي إلى التنظيم والتأثير الإيجابي، وله أساليب عدة كالدعاية والتحريض والتنبيه، الذي من شأنه أن

---

[1] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ط2، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2019م، ص358، ص359

[2] السابق، ص360

[3] حشمة، لينا الشيخ، قراءة تحليلية في رواية سيرة عين لإبراهيم نصرالله، كريمة الشمس الباحثة عن النور، https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=657433&fbclid=IwAR29EIS4wcJP2EEJ0BhK5k46hqk

[4] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص26

ينقل الصراع من إطاره العفوي إلى الإطار العقلاني، فهو لا يغير بقدر ما يوضح آلية التغيير وكيفيته[1]. لقد تداخلت النشاطات الروحية للكنيسة بالأهداف السياسية للانتفاضة، "وأخذت التقاليد الدينية تكتسي برداء فلسطيني بعد أن كان لزمن طويل فاتيكاني الطابع؛ لمنع انفصال المؤسسة الكنسية عن البنية القومية لرواد بيت الله، ولقطع الطريق على تهويد أو تغريب الانتماء الفلسطيني"[2].

فالمسيحي الفلسطيني يرفض الفكر المسيحي الصهيوني ولا ينصاع له، ويظهر هذا في خطابات رجال الدين المسيحي، ففي موعظة القس حنا بحوث "إن هناك إساءة لاستخدام كلمة الله من قبل المبشرين الإنجليز والأمريكان، إنهم يقولون: إن هجرة اليهود إلى فلسطين تتمة للنبوات، ولكن نبوءات العهد القديم التي جاءت قبل ألف سنة من ميلاد المسيح لا يمكن إسقاطها على وضعنا اليوم.. إن نبوءات العهد القديم قد اكتملت بالمسيح ولا تكتمل بأرض فلسطين"[3]، وقد دلل على ذلك بقول المسيح "لا يجتمع الماء والنار في إناء"[4]، وفي هذا التناص رفض مطلق للاحتلال الصهيوني المتذرع بأسباب دينية.

وقد ركز الواعظون المسيحيون على الوحدة، "يا ليت أبناء شعبنا الممزق وبناته يتحدون لنكون شخصًا واحدًا، رغم قوى الظلام التي تحاول تقسيم شعبنا.. وتأجيج الحروب الطائفية والدينية"[5]. فالدور الفاعل الذي قام به الخورة والقسيسون على رأسهم سعيد عبود راعي الكنيسة الإنجيلية اللوثرية في بيت لحم، الذي كان له أثر واضح على الشريحة الشعبية، "أصبح القس سعيد الذي كان يدخر السياسة وشؤونها لجلساته الخاصة التي تجمعه بمعارفه حريصا على أن يتحدث في كل عظة عن أوضاع البلاد وما يحدث من قتل، وما ستأتي به الهجرة اليهودية من مآس"[6].

---

[1] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص8

[2] السابق، ص139

[3] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص135

[4] السابق، ص133

[5] السابق، ص135

[6] السابق، ص102، ص103

ثم تجاوز دوره الخطابات الخاصة والوعظ إلى نشر الوعي وإرشاد الناس إلى حقوقهم وواجباتهم تجاه الوطن، كما عمل على كشف المخططات الصهيونية الاحتلالية من خلال خطاباته التي تكشف الواقع وتربطه بالتاريخ الديني للمنطقة وعلاقة ذلك بالمسيح، وقد كان عبود ذا نظرة ثاقبة عندما وصف الجنود الإنجليز الذين يغلقون مدخل كنيسة المهد بقوله: "من يتجرأ ويغلق الباب المؤدي للسماء، سيفعل كل شيء لإغلاق أبواب الدنيا أمام هذه البلاد"[1]، لقد كان شخصية مؤثرة وفاعلة وواعيًا أشد الوعي لما يحدث في المنطقة.

ومن صور هذه العظات اجتماع القس سعيد مع عدد من القساوسة من بينهم حنا بحوث وجديد باز حداد في الكنيسة كل ثاني خميس في الشهر، في أمسيات إنجيلية لمعالجة قضايا الساعة[2]، ناقشوا أمورًا دينية تتعلق بموقف المسيح من الوطن، موقف مارتن لوثر من اليهودية والصهيونية، ومن هذه النقاشات انطلقوا في دعواتهم إلى الوحدة والتكاتف؛ لإفشال المشروع الصهيوني الذي يخوض حروبًا دينية ووجودية ضد الفلسطينيين منذ أيام يسوع الذي لم يسلم من أذاهم[3]، وقد كانوا يدعون إلى "مواقف وطنية محذرين من أساء استخدام الكتاب المقدس باسم الصهيونية لاحتلال الأرض"[4]. ومثله، الاجتماعات السرية الهادفة في بيت إسكندر[5]. لقد كثرت أمثال هذه الجلسات الدينية الوعظية والتوعوية في البيوت والنوادي والمقاهي والمراكز الثقافية والرياضية، وعلى شاطئ البحر وفي الجبال وليالي الشتاء الباردة[6]، وكانت ذات أثر عميق في نفوس الشباب وتعميق وعيهم وتعبئتهم ضد المحتل.

برز الموقف المشرف للكنيسة ورجال الدين في دعم النضال بأنواعه، بل المشاركة فيه، وفتحت الكنائس أبوابها لانطلاق المسيرات والمظاهرات، وسخرت طاقاتها للوعظ والإرشاد والتنظيمات العصيانية ضد

[1] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص57

[2] ينظر: السابق، ص134

[3] ينظر: السابق، ص79

[4] الراهب، متري، الايمان، الصمود المقاومة المبدعة في الفكر المسيحي الفلسطيني المعاصر، https://www.mitriraheb.org/ar/article/1486385199

[5] ينظر: نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص221

[6] ينظر: نصر الله، إبراهيم، سيرة عين ص141

المحتل، وهذا إن دل فإنما يدل على "تقاطع الأهداف الاجتماعية والروحية للكنيسة مع الأهداف السياسية للنضال الفلسطيني، وفي وحدة طبقات الشعب الفلسطيني ومؤسساته كافة.. الذي يواجه خطرًا اقتلاعيًا يهدد وجود الوطن والدين معا"[1].

لقد كانت حرب ناحوم موجهة ضد المسيحيين بالدرجة الأولى "ها هي بيت ساحور تثبت عمق إيمانها وهي تدير لنا خدها الأيسر"[2]. وتذرع اليهود بالأسباب الدينية التي وقعت قبل ألفي سنة لتبرير حربهم ضد مسيحي فلسطين، فكل من يخالف عقيدتهم هو مستهدف في شرعها، "لماذا المسيح مصلوب في كل التماثيل التي أراها؟.. أنت إذًا واحد من أولئك الذين يتهموننا بأننا قتلناه"[3]، هذا ما قاله أحد المستوطنين قبل ارتكاب جريمته. كانوا يبحثون عن أسباب واهية لتبرير اعتداءاتهم.

كانت الكنائس وما زالت أهم مكونات النسيج المجتمعي الفلسطيني، وقفت وقفة حق ووعي في دفاعها عن أرض المسيح المغتصبة، وقفت في طريق الهجرة، وساندت النضال الذي يضمن لها حياة كريمة، "كلهم لم يحبوا الموت، لا اسكندر ولا بشارة ولا زيدان، ولا هذه المدينة الصغيرة التي شهد فيها الرعاة علامة مولد المسيح، وشربت العذراء من بئر الماء الحي حين مرت ببيت ساحور مع ابنها والقديس يوسف، البئر الذي حفره الكنعانيون"[4].

ضربت المقاومة المسيحية الوطنية في بيت ساحور أمثلة مضيئة في التاريخ البطولي لفلسطين، لقد قدمت الكثير للوطن، وتعددت على يدها صور المقاومة، وآتت ثمارها، "هذه مدينة تسند ظهرها إلى مهد المسيح، وتشرب من بئر السيدة وتأكل لقمتها مما تزرعه في حقل الرعوات، هذه مدينة لم تولد اليوم"[5]. إن "ثلاثية الأجراس، في جانب كبير من رسالتها، (سيرة عين- بيت لحم، ودبابة تحت شجرة عيد

[1] الشوملي، جبرا، التجربة العصيانية في بيت ساحور، ص140

[2] السابق، ص 234

[3] السابق، ص298

[4] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص458

[5] السابق، ص441

الميلاد– بيت ساحور) إنما هي تحية اعتزاز للفلسطينيين المسيحيين واعتراف بأدوارهم التاريخيــة فــي سياق المسيرة الفلسطينية على اختلاف مراحلها، إنها رسالة ضد الفكرة الطائفية، مثلما هي رسالة ضــد الصهيونية و أخواتها"[1].

الوحدة الوطنية

ولم تغفل الثلاثية إبراز العلاقة الأخوية بين المسيحيين والمسلمين، إذ يتلاقح النسيج الاجتماعي ضــمن بنية متناسقة متكاملة، لتعكس علاقات أسرية مترابطة ومتينة بينهما[2]، ففي فلسطين وعلى مر التــاريخ، عاش المسيحي والمسلم عيشًا مشتركًا مبنيًا على المحبة والتقارب والانسجام، حيث تجاوزت علاقــاتهم الاصطلاحات الرنانة كالتسامح والتعايش، التي توحي بوجود شعبين وديانتين: مسلم ومسيحي، وأنهمــا قررا على مضض أن يتعايشا معًا، وأن يجدا أرضية مشتركة بينهما، فالعلاقة بينهما لا تستند على تقبل الآخر ومسامحته على مضض[3]، إن العلاقة هنا أشبه ما تكون بالأسرة الواحدة التي تشترك في التــاريخ والحاضر والمصير. وعليه، فإن الأمثلة والقصص في مسيرة هذا العيش المشترك أكبر من أن تحويهــا الكتب، إنها مواقف واقعية تجسدت على أرض فلسطين، الأرض التي ولد عليها السيد المســيح. ثــم إن إطلاق اسم أحمد لابورتا على الخوري المناضل تتلاشى معه الفوارق الدينيــة ويحيــل إلــى انســجام وانصهار بين فئات الشعب بعيدا عن الطائفية والمذهبية الدينية.

لقد بنيت الكنيسة اللوثرية وسط حارة مسلمة هي حارة عائلة الفواغرة الذين بادروا إلــى تقــديم الأرض لبناء الكنيسة[4]، هذه الكنيسة كانت تستقبل المسيحيين والمسلمين في أيام الخميس، وتركز عظاتها علــى

[1] عبد القادر، محمد، ثلاثية الأجراس لإبراهيم نصرالله، جمالية التشــكيل وقــوة الدلالــة، ملحــق الــرأي الثقــافي، 2019/9/21م، http://alrai.com/article/10502566/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A3%D9%8A–

[2] ينظر: غنايم، فهيمــة كتــاني، فــي ليــل الثــورة لا مكــان للروايــات الســود، موقــع فلســطين ألتــرا، 24 مــارس 2020م، https://ultrapal.ultrasawt.com/%D9%81%D9%8A-%D9%84%D9%8A%D9%84–

[3] ينظر: الشوملي، وليد أنطون، من رواد النضال الوطني المسيحي في فلسطين المطران منيب يونان رجل الحقيقة والتآخي والانتمــاء، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 2021م، ص72

[4] ينظر: نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ط2، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2019م، ص135

قيم المحبة والتسامح ونبذ الكراهية والطائفية[1]. كما اشتملت العظات على أقـوال المسـيح والأناجيـل، وأحاديث النبي محمد عليه السلام وآيات من القرآن، لم يكن ثمة فرق بين الجالسين في الكنيسـة، كـان كلهم على قلب رجل واحد. وقد بلغت هذه العلاقة حد المصاهرة متجاوزةً القيود الدينية والاجتماعية، فأم خليل المسلمة تقول لماري المسيحية: "إذا ثبت أنك حامل.. فسأحمل وسأنجب بنتًا لتكون عروسًا لابنك.. لا تقولي ولكنكم مسلمون ونحن مسيحيون؟"[2]، إن علاقة الحب التي نشأت لاحقا بين ميس ابنة أم خليـل وزيدان ابن ماري وبشارة، كانت حقيقية، تهمشت بجانبها الفروق والاختلافات، بـل إن زيـدان كـان يقضي أغلب يومه في بيت أبي خليل بالقرب من ميس، يصوم رمضان ويفطر معهـم، ويطـوف مـع الأولاد حاملين الفوانيس[3]، لم يحلْ دون زواجهما سوى رصاصات الجنود التي اغتالت ميس في ريعـان شبابها وقضت على أحلام زيدان.

ويفصح الحوار الذي دار بين أحد الجنود والنمر عن اتجاهين متناقضين، أحدهما يعكس عمق التسـامح والاندماج الاجتماعي في بيت ساحور، والآخر يعكس محاولات الاحتلال بث الفـتن والتفرقـة، "إنتـو مسلمين وإلا مسيحيين؟ التفت النمر إلى رولا وسألها: إحنا شو؟ –قل له نحـن فلسـطينيون"[4]، حـاول المحتل من خلال هذا السؤال إثارة ثنائية الأكثرية والأقلية، في محاولة لخلق فتن مبنية على الاختلافات الدينية والطائفية، وهي سياسة حربية معروفة، وجواب الطفلة رولا حفيدة إدوارد ينم عن عفوية ووعي تربوي وديني واجتماعي متجذر.

إذن، تنوعت في فضاءات الثلاثية العلاقات المسيحية الإسلامية، فتضمنت علاقـات الحـب والصـداقة والجوار وبلغت حد التضحية. كانت هذه العلاقة المتكاملة هي سبب النصر من وجهة نظـر إسـكندر، "كيف تفسر انتصار مدينة صغيرة على جيش بهذه القوة؟ –أنا شخصيًا أتعجب من نفسي.. مـن الـذين

[1] ينظر: نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص136

[2] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص153

[3] ينظر: السابق، ص259

[4] السابق، ص271

كانوا يخرجون في مظاهرات من المسجد، من الذين يخرجون مظاهرات مـــن الكنيســـة، ومـــن لقـــاء المظاهرتين، وتوحدهما في مظاهرة واحدة"[1]، إنها الوحدة الوطنية التي تجاوزت اختلاف الأديان وفردية المصالح، التي برزت في علاقات الجيران في بيت لحم وبيت ساحور، وفي هتافات المنتفضين: "نحـــن ال رامينا الهوية.. مسلمين ومسيحية.. كلنا فلسطينية"[2].

وقيم التسامح والرحمة لدى الفلسطينيين ليست فقط بين المسلمين والمسيحيين، فتصرف مريم مع الفتـــى اليهودي ناحوم وإيوائه أكبر دليل على الإنسانية[3]، وشفاعة نساء بيت ســـاحور لـــدى الملثمـــين الـــذين حاصروا جنديًا يهوديًا في المدينة لإطلاق سراحه[4] ضرب آخر من ضروب التسامح الإنساني والـــديني، وهي قيم يجهلها العدو.

صور النضال الوطني

النضال الجماهيري في بلد محتل غالبًا ما يجاري الأساليب الجديدة والمتنوعة لحق الدفاع عـــن الـــنفس ومقاومة المحتل، ما يجعل الأشكال النضالية المختلفة ممكنة في ظل الظروف الاحتلالية القمعية، وأبرز أشكال النضال هي: النضال الأيديولوجي والاقتصادي والسياسي[5]. وهذه الأشكال جميعها كانت حاضرة في ثلاثية الأجراس:

أولا: النضال الإبداعي (الفن والكتابة)

كان القلم واحدًا من أهم وسائل المقاومة في فلسطين، سواء أكان قلم الصـــحفيين أم الأدبـــاء، فمقـــالات نجيب نصار في صحيفة الكرمل كانت ذات أثر بعيد، تهاجم المتخاذلين والمتعـــاونين ومـــن لا يـــرون

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص501

[2] ينظر: السابق، ص502

[3] ينظر: نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ط2، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ص17

[4] ينظر: نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص469

[5] ينظر: الشوملي، جبرائيل، التجربة العصيانية في بيت ساحور، (دراسة مقارنة العصيان الوطني والعصيان المدني)، ص7

الأخطاء المحدقة بهم وبوطنهم "وطنكم أيها الفلسطينيون، أتتخلون عنه لليهود"[1]. وجدير بالذكر أن نجيب نصار أصدر كتابًا 1911م، حذر فيه من خطر الصهيونية والطائفية وعدهما وجهين لعملة واحدة[2]، فلا بد من محاربة الطائفية والتطرف الديني، وهي حرب لا يمكن كسبها "بالرشاشات والمدافع، بل بالتثقيف والانفتاح وتقبل الآخر"[3].

ويأتي ذكْر الكاتب خليل السكاكيني في الثلاثية؛ ليوثق جوانب النضال الشعبي بكتاباته ويصف عودة الحياة إلى مدن بيت لحم وبيت جالا وبيت ساحور، ويصف الثوار ويلتقي بهم "أين كان هؤلاء الرجال؟ إن فلسطين كانت ميتة فعاشت، وكانت ضائعة فوجدت"[4]، ثم إن مؤلفات القس سعيد عبود في التراث الفلسطيني لها دورها الفاعل في النضال الثقافي وحفظ الهوية الفلسطينية[5].

تعكس الثلاثية أساليب نضالية قائمة على الإبداع الفني أهمها التصوير، فلم تكن الكاميرا مجرد هواية في يد كريمة أو حرفة، بل كانت رسالة ذات مضمون نضالي، لقد أعلنت كريمة حربًا من نوع آخر، هي حرب الصور. أدركت كريمة أنها تحمل على عاتقها مسؤولية وطنية، وقد صعقتها الصور التي أطلعها عليها القس شتيفان غونتر والتي التقطها عدد من اليهود، كانت "الأماكن خالية من الناس، البيوت، المزارع، السهول، الجبال"[6]، حتى بيتها ظهر في الصور خاليا، أدركت كريمة سياسة المحتل الذي يسعى إلى إثبات أن فلسطين أرض بلا شعب، وذلك لجذب اليهود لها، "لم يكن صعبًا عليها أن تعرف معظم البيوت.. التي كانت تقف وحيدة، تنتظر من سيسكنها كما قالت الصحيفة"[7]، وانطلقت رغم الإضراب وخطورة الوضع العام لتنقذ المدينة من السرقة، "ذهبت وصورت كل تلك البيوت التي

---

[1] الشوملي، جبرائيل، التجربة العصيانية في بيت ساحور، (دراسة مقارنة العصيان الوطني والعصيان المدني)، ص129

[2] ينظر: الراهب، متري، الايمان، الصمود المقاومة المبدعة في الفكر المسيحي الفلسطيني المعاصر، https://www.mitriraheb.org/ar/article/1486385199

[3] الشوملي، وليد أنطون، من رواد النضال الوطني المسيحي في فلسطين المطران منيب يونان رجل الحقيقة والتآخي والانتماء، ص74

[4] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص183

[5] ينظر: السابق، ص42

[6] السابق، ص132

[7] السابق، ص132

صورها موشيه نوردو.. وحرصت أن يكون بجانب البيوت وحولها أكثر عدد من الناس حينما تلتقط الصور، وبعد ذلك انتقلت إلى داخل البيوت وصورت أهلها، في أجمل مظهر[1].. وكانت واحدة من أجمل صور كريمة، حيث وقف عشرات الأطفال وأمامهم تمثال العذراء حاملة يسوع الطفل، أمامهما المهد، وخلفهما تمثال لملاك طفل ناشرا جناحيه"[2]، لقد كانت هذه محاولة خطرة من كريمة لتفنيد كذبة المحتل ومحاولة تزويره الصور لإخراجها خالية من الناس. إن الكاميرا من منظور صهيوني هي سلاح مهم فهي "سلطة لامتلاك المكان"[3]، كما أنها –على الجانب الآخر– دليل يدين انتهاكاتهم ورواياتهم الزائفة.

وقد شكلت موسيقى مرتا وأغنياتها دافعًا وطنيًا تحفيزيًا وعلاجًا، تعالج به أرواح المنكّلين والمتعبين[4] وتملأ به قلوب الأطفال بالوطنية، وتعبئهم ضد المحتل الغاصب[5]، فالأغنية تثير جنون العدو وتفقده صوابه. كانت الحفلات التي تحييها مرتا للتنظيمات الوطنية والجمعيات والمدارس شعارها: "الجمال كالوطن، للجميع، والموسيقى أعلى مراتب الجمال"[6]. وقد حملت أغنياتها في مضامينها قيمًا وطنية خالدة ومؤثرة، ومشاعر عاطفية دافئة حاربها المحتل بكل ما امتلك من أدوات.

ويتجذر الوعي من خلال حوار الطفلة رولا مع مرتا بشأن دور الموسيقى في مواجهة المحتل:

"سمعت أنك توقفت لأن الجنود يستمعون لعزفك؟

بل لأنهم يقتلوننا.

هذا لا يجوز يا خالتي مرتا، بل محال.. حين تتوقفين عن العزف تحرميننا من هذه السعادة الصغيرة، تحرميننا كلنا بسبب وجود زمرة جنود يستمعون لعزفك، حتى لو نقلوا المعسكر كله ووضعوه تحت

[1] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص136

[2] السابق، ص137

[3] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص57

[4] ينظر: السابق، ص250

[5] ينظر: السابق، ص251

[6] السابق، ص252

شباكك، عليك أن تواصلي العزف؛ حتى يتذكر الجنود دائمًا أن كل ما يفعلونه هنا أنهم يقتلون أناسا يحبون بلادهم والموسيقى، يجب علينا ألا نكون مثلهم، علينا ألا ننصاع.. إننا الأحياء هنا"[1].

عودة العزف استفزت شاؤول وحملته على مداهمة الصغار الذين يغنون، فحطم أصابعهم وآمالهم، لقد حاول العدو مرارًا وتكرارًا "النيل من أوتار موسيقاهم وجز أعناق الطيور المغردة، وذلك لما حطموا البيانو وحولوه إلى جثة هامدة... بعد أن كان يصدح بالحرية في عمقها الأعلى وما تعنيه من حياة"[2]، ولكن عشاق الحياة استطاعوا إصلاحه وإعادته للحياة، وإزعاج الجنود بموسيقاه.

لقد شكل التصوير والعزف والغناء والرسم سلاحًا من نوع خاص، إنه النضال بالفن وفن النضال، فالاحتلال لا يرى الجمال، ولا يفقه لغة الحياة، وقادته يحاربون كل إحساس بالجمال قد يشعر به جنودهم، فياكوف يرسل رسالة إلى موشيه بشأن الصور الجميلة للصيادين الفلسطينيين "لم نرسلك هناك لتصبح فنانًا"[3]، وشاؤول يجبر آرون على تحطيم أصابع رولا الصغيرة عندما أحس أن عزف مرتا وغناء الصغار قد استمال قلبه، "حطم أصابعها، ببندقيتك، ببسطارك، بحجر، بأي شيء"[4]. إنها حرب حياتية، وإذا أراد الإنسان أن يواصل القتال ضد الاحتلال دون يأس، عليه أن يرى قبح الاحتلال، وعداءه للجمال والحياة، "ليس هناك وسيلة أفضل من أن يرى المحتل باعتباره خطأ مطبعيًا فاحشًا في كتاب الزمن"[5]. لقد تضافرت فضاءات الحياة والفن والجمال من تصوير وموسيقى ورسم على أيدي أبطال الثلاثية لتخدم نضالات الشعب الفلسطيني، ولتضيف أبعادًا كفاحية متنوعة وعميقة، لا تقل أهمية عن السلاح، أقلقت المحتل وأثارت جنونه.

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص390

[2] غنايم، فهيمة كتاني، في ليل الثورة لا مكان للروايات السود، موقع فلسطين ألترا، 2021/8/30 الإثنين مساء، https://ultrapal.ultrasawt.com/%D9%81%D9%8A-%D9%84%D9%8A%D9%84–

[3] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص98

[4] السابق، ص393

[5] السابق، ص369

ثانيًا: النضال السياسي (العصيان)

لم تكن المقاومة الوطنية حكرًا على الثوار وحاملي السلاح، لقد تعددت صورها وتنوعت، وقدمت بيت ساحور في الانتفاضة الأولى أمثلة مدهشة على المقاومة المتنوعة التي شكلت هاجسًا لدى المحتل، وكابوسًا كان من الصعب الخلاص منه.

لقد امتلكت بيت ساحور أساليب المقاومة المدنية التي ألحقت الخسائر الاقتصادية والمعنوية والإعلامية بالعدو[1]، ابتداءً بالأناشيد الوطنية والهتافات التي تحولت إلى إضرابات سياسية واقتصادية ومسيرات ومظاهرات، وتطورت لتبلغ مرحلة المقاطعة التامة والعصيان المدني والوطني.

ويعد الإضراب الذي خاضته بيت ساحور في انتفاضة الحجارة أوضح مظهر من مظاهر المقاومة الشعبية، فهو إضراب سياسي واجتماعي واقتصادي، وتكمن أهميته في تعبئة الرأي العام وإيقاظ الجماهير[2]. إن هذا الإضراب كسر سلطة المحتل على المكان، وجعل الحركة والعمل والمواصلات تحت سيطرة ثوار المدينة ولجانها، وأبرز مظاهره الامتناع عن دفع الضرائب، ورفض ترخيص السيارات. وقد برز دور الكنيسة في هذا النضال، فبعض السكان تردد في هذه الخطوة؛ لأن ذلك يعني خسارة ممتلكاتهم ومصادرتها، ما دفع إسكندر إلى محاربة هذا التردد "الذي ثمن حصانه أعلى من ثمنه، من العيب أن نحكي معه، من العيب أن يكون صاحبك"[3]، وراحت مقولته شعارًا في المدينة، تعاد مرارًا وتكرارًا كلما تردد أهلها. وعن الامتناع عن دفع الضرائب، راحت حججه التي ساقها بين الناس قناعات "لن ندفع ثمن الرصاص الذي يقتلنا، ندفع لدولتنا التي تمثلنا"[4].

وكان إلقاء الهويات صفعة شديدة، وجهها السكان للإدارة المدنية والعسكرية، وكان على رأس هذا الفعل البطولي رجال الدين والنساء، حتى هويات الموتى ألقيت، حتى الأطفال صنعوا هويات زائفة وألقوها

[1] ينظر: الشوملي، جبرا، التجربة العصيانية في بيت ساحور، ص25

[2] الشوملي، جبرا، التجربة العصيانية في بيت ساحور، ص31

[3] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص441

[4] السابق، ص395

في ساحة المدينة، "أمسك الخوري سابا عواد هويته ورفعها إلى أن تأكد من مشاهدة الجميــع لهــا، ثــم ألقاها أرضا"[1]، وفعل أغلب السكان مثله مطلقين أغاني وهتافات وطنية تدعو للصمود والوحدة وشــحذ الهمم، حتى صغارهم مثل رولا، حفيدة إدوارد تحولت إلى "مظاهرة صغيرة"[2]. ثم بعــد ذلــك يــرفض الخوري استرجاع هويته، "هذه هوية الإدارة المدنية الإسرائيلية وليست هويتي، ولكنني أعدك حين تأتي إلي حاملا هويتي الفلسطينية لن أتركك تغادر."[3]، إن قيام شخصية دينية تمثل الكنيسة بفعل كهــذا هــو دافع قوي لبقية السكان أن يتمردوا مثله، فالشعوب تستمد قوتها من قادتها ورجال دينها.

وتأتي المقاطعة الاقتصادية صورة نضالية مدروسة تضاف إلى نضالات الفلسطينيين، وقد كان ذلك من خلال تحقيق الاكتفاء الذاتي وإنتاج وطني بديل للبضائع الإسرائيلية، ما عرقل حركة الآلــة الصــناعية الإسرائيلية[4]. لقد اقترح إسكندر إقامة مشروع اقتصادي مشترك للمدينة هو تربية الأبقار، إنه مشــروع تضامني وطني أكثر منه ربحي[5]، لقد كان إسكندر واعيا لأثر المقاطعة الاقتصادية، "إن أبعاد مقاطعــة منتوجات الاحتلال لا تنحصر في الإطار الشكلي للمقاطعة، إنها أبعد في نتائجها من التسبب في كســاد المنتوج في المخازن والخسارة في مجال الربح التجاري.. إنها عامل من عوامل هــدم البنيــة التحتيــة الاستعمارية، أو على الأقل إعاقة تحقيق أهداف المشروع الاقتصادي الاستيطاني"[6].

وكان لنجاح مشروع الأبقار أثر كبير على الصعيدين المحلي والوطني، حيث أجبر المشروع "شــاحنات شركة تنوفا على العودة بحمولتها كاملة دون أن يكونوا مضطرين لإلقاء حجر واحد عليها"[7]، وهذا مــا

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص443
[2] السابق، ص442
[3] السابق، ص453
[4] ينظر: الشوملي، جبرا، التجربة العصيانية في بيت ساحور، ص7
[5] ينظر: نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص315
[6] الشوملي، جبرا، التجربة العصيانية في بيت ساحور، ص39
[7] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص340

جعل ناحوم يستهدف مشروعهم ويلاحق المسؤولين عنه مدركًا خطورة المقاطعة، يقول: "إن من يربـــي بقرة، ليس أقل خطورة من ذلك الذي يلقي حجرًا على دورية عسكرية"[1].

ويأتي النضال الاقتصادي من خلال فكرة التكافل الاجتماعي والتعاون في تحقيــق المصـــالح العامـــة، فإدوارد لم يألُ جهدًا في تقديم المعونات للثوار أيام الحصار والجوع، "هذه هي مفاتيح المخازن، وزعوا ما فيها على الناس، كما ترون، قال لرجال الثورة في المدينة"[2]، كما كان في طليعة المتبرعين بـــأموالهم لإنجاز مشاريع المدينة، ولم يتردد لحظة في تقديم واجباته الوطنية ضمن قدراته، فيساهم في المشـــروع الجماعي مساهمة كبيرة، "لن يكون هنالك نقص في المبلغ حين تقررون شراءها"[3]، وهذا مـــا انســـحب على بقية شخصيات الرواية دون استثناء.

إن "السلاح الاقتصادي سلاح فعال في المعركة، وأهميته لا تقل شأنًا عن الأسلحة السياسية والتنظيميـــة والفكرية"[4]، فارتداد الحليب إلى الشركات الاسرائيلية المنتجة أمـــر لـــن يســـتطيع تفســـيره إلا "وزارة الاقتصاد مستعينة بوزارة الدفاع!"[5]، وهي عبارة تؤكد تشابك العلاقات العسكرية والاقتصادية. هو سلاح يحتاج إلى إرادة ووعي واستعداد لتحمل النتائج المترتبة على هذه الخطوة، لقد خاب يقين نـــاحوم حـــين اعتقد "أن هذه المدينة ستموت جوعًا"[6] إذا ما حاصرها ومنع وصول الطعام إليها، لقد كانت المدينة على أهبة الاستعداد وعلى وعي بدورها العظيم، وإدراك لنتائجه. لقد ضرب أهل بيت ساحور أروع الأمثلـــة في الصمود والصبر والإيثار، وتشارَك الجيرانُ في لقمة الخبز، مسلمون ومسيحيون[7].

وقد وصلت المدينة بفعل المقاطعة الاقتصادية والإضرابات السياسية وعدم الانصياع للإدارة الإسرائيلية إلى إعلان العصيان، والعصيان مفهوم انتفاضي شعبي متحضر يتجنب العنف، تقوم أنشطته على تحدي

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص368

[2] السابق، ص84

[3] السابق، ص319

[4] الشوملي، جبرا، التجربة العصيانية في بيت ساحور، ص36

[5] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد،ص371

[6] السابق، ص487

[7] ينظر: السابق، ص415

القوانين والأنظمة والقرارات، وهو في الواقع العملي ثورة على الظلم والعلاقات غير العادلة وغير الإنسانية، يهدف إلى التغيير[1].

والقارئ للنص الروائي يلحظ أن هذا العصيان عصيان واع تمخض عن اجتماعات اللجان الشعبية وكبار المدينة ورجال الدين، له أسباب سياسية واقتصادية، أولها ارتفاع الضرائب المفروضة على المدينة، وتحويلها إلى ثكنة عسكرية محاصرة، ومحاربة قطاع التعليم والصحة، والاعتقالات النهارية المتكررة، ومحاربة الحريات بأنواعها.

لقد تطور العصيان المدني ليتحول إلى مقاومة شعبية تضمنت التظاهرات الجماهيرية والمسيرات، ورفض الانصياع لأوامر الاحتلال، وعدم الاعتراف بشرعيته. وبلغت جرأة الجماهير إلى حد كسر قرارات العدو العسكرية، مثل حظر التجوال، "بمجرد دفن سيمون، أصدر الكابتن داود أمرًا بحظر التجوال لمدة يومين، كسره الناس، كانوا على استعداد لأن يموتوا"[2]، ذلك أن أي حركة في ظل منع التجول معناها الوحيد القنص والموت.

وفي ظروف استخدام العصيان يبرز الاعتصام السياسي ويتجسد كونه ظاهرة نضالية سياسية لها حضور ودور في توسيع حلقة المجابهة والمواجهة الجماهيرية، وكثيرًا ما اعتصم سكان المدينة معلنين احتجاجهم ورفضهم لسياسات المحتل، وقد حاول المجتمع الدولي الانضمام إلى خيمات الاعتصام، وكذا فعل، لافتًا الإعلام والرأي العام للمدينة المحاصرة[3].

إن هذه الأساليب النضالية على اختلافها، هي التي تفسر مقولة إسكندر لحفيده زيدان: "أنا لا أستطيع أن أهزم جورج فورمان في الملاكمة، ولكنني أستطيع أن أهزمه في لعبة الشطرنج"[4]، لقد أراد إسكندر أن

---

[1] ينظر: عبد الحكيم، أحمد، حلقات العصيان المدني، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2007م، ص15

[2] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص471

[3] السابق، ص324

[4] السابق، ص307

يصل إلى فكرة محتواها أن أشكال النضال متعددة، فمواجهة الآلة العسكرية الإسرائيلية بالحجر والكـف ليست وحدها كافية، وهي حرب تفتقد إلى التكافؤ، فهناك الفن والمقاطعة والعصيان والاعتصام والتمرد والكتابة والعلم. أدرك بوطنيته أن من العبث رجم الجنود بالحجارة ثم انتظار بضائعهم الإسرائيلية فـي اليوم التالي، كما أدرك أن الضرائب الفاحشة التي يدفعونها هي ثمن الرصاص الذي يقتلون بـه، أدرك أهمية الأرض والزراعة، وربط هذه الأهمية بالدين، "أنا ذاهب للأرض لأقدس صلاتي"[1]، فللقدسية معان متعددة وليست متقوقعة داخل جدران المعابد، إنه الوعي الديني الذي قاد إلى "مزجِ صلواتيٍّ بين الـدين والوطن، ونقل الخطاب الديني من انتمائه السماوي إلى انتمائه الأرضي"[2]، وهذا بالضـبط مـا يسـعى الكاتب إلى إبرازه من خلال شخصيّات رواياته لإيصال رسالته.

ثالثا: النضال العسكري وصور المعاناة والصمود

أساليب الإضرابات السياسية والمقاطعة الاقتصادية والمسيرات والاعتصـامات والـوعظ والتحـريض والمقاومة بالفن، ليست بديلًا للكفاح العسكري والانتفاضة الثورية، فأنواع النضال يكمل بعضها بعضًـا، والثورة تحتاج إلى السلاح كي تستمر وتنجح' ولكن في بيت ساحور وفلسطين عامة كان السلاح في يـد الفلسطيني محظورًا، الحجارة وحدها كانت هي المتاحة.

قامت انتفاضة 1987 على سياستي الهجوم والدفاع، الانقطاع والتواصل، وتميزت عـن غيرهـا مـن الانتفاضات بطول زمنها وصمود ثوارها[3]، وتحولت إلى سلوك شبه يومي أرّق الاحتلال وصلَبَه علـى صفيح ساخن. إن فشل المحتل في محاربة ظاهرة العصيان والإضرابات صعّد الموقف إلى مواجهـات عنيفة مع المدنيين قبل الثوار، فلجأت الإدارة العسكرية الإسرائيلية إلى إجراءات عقابية وقمعيـة بحـق سكان المدينة، والإمعان في خنقها وحصارها، ولم يقف الفلسطيني مكتوف الأيدي أمام هذه الممارسات، بل رد بكل ما أوتي من عزم.

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد،، ص260

[2] الشوملي، جبرائيل، التجربة العصيانية في بيت ساحور، ص139

[3] ينظر: السابق، ص69، ص70

كانت البطولة الثورية تنبض في كل بيت في بيت ساحور، وكانت الحجارة تنهال على جنود الاحـتلال من الكنائس والمساجد بيد الثوار الملثمين والأطفال الصغار والنساء ورجال الدين، وكان النضال يتـدفق في المدينة من كل زاوية، من ملصقات الشهداء على الجدران والأسوار والبنايات[1]، ثـورة تصـاحبها ألحان الموسيقى الثورية والأغاني الوطنية والتراتيل المقدسة التي يجن لها الجنـود. هـذه الانتفاضـة الوطنية شغلت السلطات المحتلة، وجاءت الأوامر تباعا لناحوم "عليك القضاء على مشكلتنا مـع بيـت ساحور بأسرع وقت ممكن، بأي وسيلة!"[2].

والفصل الذي يحمل عنوان "ليالي الموت"[3] أبلغ ما يمكن أن يفصح عن حجم العذاب والموت الحاضـر في الرواية، يعرض بالتفصيل معاناة المدينة مع الاعتقال النهاري، ومنـع التجـوال، وهـدم البيـوت واستهداف البشر، وهي محطات حقيقية في تاريخ المدينة، شهور من الأحداث العنيفة والداميـة، تبلـغ ذروتها في مشاهد عدة، مثل تعذيب بشارة "عشرون يومًا من التنكيل بدت وكأنها عشرون عامًا"[4]، ويعيد التاريخ نفسه مع ابنه زيدان، ليصبح هدفًا لتعذيب الجنود وتنكيلهم[5]، وحرمانـه مـن تقـديم امتحانـات الثانوية، واستشهاد نديم[6]، وعملية قتل جورج التي لم يشهد لها التاريخ مثيلًا[7].

جورج الذي أثار صمودُ المدينة الصغيرة في نفسه أسئلةً وجودية، كما أثار إعجابه تشبّثُ الفتـاة التـي أحبها ببلدها ورفضها الهجرة معه، جورج لا يعرف بيتًا يتجه إليه في الليل بعد الاعتقال النهاري:

"**قال: لن يقتلوني هنا فأنا أحمل جواز سفر أمريكيًا.**

أنت هنا في هذا الليل فلسطيني فقط، ألا تعرف بيتًا قريبًا هنا لواحد من معارفك؟

---

[1] ينظر: نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص488

[2] السابق، ص484

[3] السابق، ص131، ص191

[4] السابق، ص141، ص142

[5] ينظر: السابق، ص193، ص195

[6] ينظر: السابق، ص216

[7] ينظر: السابق، ص452

أعرف صاحب أقدم بيتين هنا، الكنيسة والمسجد!"[1].

لقد بلغ جورج أعلى مراتب الارتباط بفلسطين لما اكتشف أنه يملك فيها أكثر من أم، "جورج لن يعود إلى أمريكا؛ لأنه يقول إنه لم يخطر بباله أن له عشرين أمًا هنا وأنهن ولدنه ثانية.. رآهن يشرن إلى طريق النجاة في تلك الليلة، ورأى عشرين بابًا تفتح ليختبئ"[2]، كلهن فتحن بيوتهن وقلوبهن لجورج، انتزعه هذا الجو البطولي الذي تطغى عليه ثنائية الحرب والحب من إغراءات الهجرة والسفر، فكان الثمن استشهاده في سبيل وطنه.

وتأتي قصة جورج لتبرز قضيتين مهمتين: الأولى الصمود، وتكمن أهميته في مخالفة الفكرة النمطية في الرواية العربية التي تقضي بهجرة متزايدة للمسيحيين من بلادهم بسبب الضغوط السياسية والدينية كما في قطاع غزة والعراق[3]، والثانية الوعي، وعي الشخصية المسيحية لذاته وعلاقاته، فلم نلمح في علاقة المسيحي مع المسلم صور الآخر، لقد برزت صورتهما ضمن إطار واحد، وشكّل المحتل الإسرائيلي صورة ذلك الآخر المختلف عنهما في هويته وثقافته.

ويعاني أبو متري طيلة حياته من القمع والتعذيب والتهجير والاعتقالات المتكررة بتهمة إيواء الثوار في منزله[4]، دفع حياته ثمنا لموقفه، جمال أمسك بيد أبي متري.. وكانت خاتمة هذه الليلة استشهاد جمال وأبي متري، واثني عشر آخرين[5]. وفصل حكايات الليل والنهار يعكس العديد من قصص المعتقلين الذين عانوا أشد المعاناة من الاحتلال، فمنهم من حورب في رزقه ومنهم من حورب في أولاده ومنهم من حورب في جسده.

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص345

[2] السابق، ص426

[3] يظهر ذلك في مقالتين حول المسيحي في الرواية العربية: ميسلون هادي (الهوية المسيحية في الرواية العراقية: هل هناك صراع بين الهوية الفرعية والهوية الوطنية في العراق؟)، وكذلك ناصر محمود ("المسيحي الأخير" رواية فلسطينية تدافع عن الحق في الوجود، لهاني السالمي.

[4] ينظر: نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص 322

[5] ينظر: السابق، ص346

أبرزت الثلاثية صور المقاومة الوطنيّة وخاصة في بيت ساحور فترة الانتفاضة، وكشفت التضحية والثمن الباهظ الذي دفعه الفلسطينيون لقاء مواقفهم، وفصّلت صور نضالهم وأشكاله، ومواجهة المحتل ورصاصه بصدورهم وحجارتهم، بأقلامهم وموسيقاهم وكاميراتهم، أبرزت مظاهر التعاضد والصمود في أرقى صور الوحدة الوطنية، وحافظت على الذاكرة يقظة متأهبة، وحفزت وعي المتلقي لربط الحاضر بالماضي، وإدانة الاحتلال الذي كان سببا في كل مظاهر المعاناة والتشرّد.

المبحث الثاني: موضوع المرأة

تعددت صورة المرآة وأشكال حضورها في الرواية، كما شكلت في بعض الروايات المحور الأساس، وذلك انعكاس طبيعي لمعطيات المجتمع والدين والثقافة، وما يتعلق بذلك من أبعاد إنسانية وثقافية ونفسية.

لقد برز دور المرأة في الرواية العربية وتطور في النصف الثاني من القرن العشرين، فلم يعد حضورها مجرد عرض ترويجي أو إغرائي أو مجرد جذب انتباه، بل صارت –عن قصد أو غير قصد– قضية مهمة عقلًا ووجدانًا، وعنصرًا فاعلًا وإيجابيًا، فلم يعد الروائي العربي يرى في توظيف المرأة وسيلته للجذب، وتقليدًا للغرب، ولم يتخذ منها حجابًا ساترًا لأفكاره وآرائه[1]، إنما شكلت حضورًا مستقلًا قائمًا بذاته، لها قضاياها ومشاعرها وعوالمها الخاصة، وقد سعى الأدب إلى كشف صلتها بالمحيط حولها، صلتها بالرجل والمجتمع والمرأة والظروف، ومن خلال هذه الصلة تتمظهر طبيعة العلاقات الاجتماعية والثقافية والتربوية والسياسية وغيرها. وعليه، فقد شغلت المرأة في ميدان الأدب مساحة واسعة، في الشعر والروايات والقصص وفي اللوحات الفنية والسينما، ولعل الرواية هي الميدان الأوسع لمعالجة قضايا المرأة، ما جعل لها حضورًا مميزًا في الدراسات الأدبية والاجتماعية[2].

---

[1] ينظر: نجم، السيد، تطور صورة المرأة في الرواية العربية، مركز الأبحاث، ص1،تم الاطلاع 2021/11/2، الثلاثاء مساء، https://drive.google.com/file/d/1qUudr-owCrJ4pP9QnSGpQnEA1rhlsOev/view

[2] ينظر: مفقودة، صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ط2، الجزائر: دار الشروق للطباعة والتوزيع، 2009م، ص10

إن معالجة الجوانب الفنية لهذه القضية وحدها لم يعد كافيًا، وهي معالجة فيها قصور، فلا بد من طـرق فضاءات النص وتأويله، تلك الفضاءات المبنية على معادلات حقيقية، والتي تتطلب دراسة المجتمع المحيط، والسياسات المؤثرة والثقافة السائدة، كل هذه العوامل وغيرها شاركت في إبراز الصورة الفنية من خلال السردية اللغوية للمرأة، وساهمت في الكشف عن أدوارها العاطفية والنضالية والزوجية والأمومة، وما زالت تعكس الكثير من الموروثات الاجتماعية[1]، فحصر المرأة في الرواية داخل التركيبة اللغوية يفقدها الكثير من أهميتها، إذ لا بد من تسليط الضوء على الدلالات التاريخية والفكرية التي تنطلق منها الشخصيات النسائية في النص الروائي[2].

لم يكن دور البطولة للمرأة في الرواية أمرًا غريبًا أو جديدًا، لكن الجديد هو إبراز هذه البطولة بالأنموذج الأمثل، والحضور اللانمطي، وهذا الحضور هو ما ميز بعض الروايات عن الأخرى. وقد عرضت الثلاثية لأنموذج روائي نسائي فريد ومتكامل، أنموذج المرأة القائدة الرائدة صاحبة القرار والحضور القوي، هذه المرأة خالفت الصورة التقليدية التي تكرست فيها رمزًا للخصوبة والجمال الحسي فقط، أو رمزًا نمطيًا للوطن، هذه المرأة عمقت الرؤية وعكست أبعادًا كثيرة وأقامت كيانًا نسائيًا إنسانيًا مؤثرًا ومتأثرًا فاعلًا وجديدًا.

لم تأت هذه الصورة لتبين طبيعة علاقة المرأة مع المثقف العربي الذي يمثله الكاتب، ولا عاكسة لطبيعة فكره المتأثرة بالمحيط، ولا تشكلت وفق رغبته ورؤيته، لقد أبرزها الكاتب من خلال قوتها الخاصة وواقعيتها وفكرها الذي دافعت عنه بنفسها، لقد فرضت وجودها وانتزعت حقوقها بيدها، والمرأة الفلسطينية خير مثال على ذلك، فهي الأنموذج الذي لا يمكن إغفال دوره؛ ذلك أنها اضطرت للوقوف

[1] ينظر: مرتضى، طلال، تجليات صورة المرأة في الرواية العربية، موقع شطرنج، 2021/1/5م، تم الاطلاع 2021/11/2 الثلاثاء مساء. http://www.shataranj.com/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9/%D8%AA%D8%AC%D9%84

[2] ينظر: يعقوب، ناصر حسين عيد، دلالات المرأة في الملهاة الفلسطينية لإبراهيم نصرالله، جمعية الثقافة من أجل التنمية، المجلة/العدد: س6، ع17، 2006م، ص57

في وجه العديد من العوائق أولها المجتمع الذكوري، ثم الاحتلالات المتعاقبة على فلسطين، حيث "شكلت معادلا جماليا للأرض من جهة، وقوة فاعلة وحية في النضال الفلسطيني من جهة ثانية"[1].

وفي ثلاثية الأجراس جاءت الصورة العامة للمرأة متقدمة على المستوى الذي وصلت إليه المرأة العربية في الرواية، حيث جاءت هذه الصورة المتحضرة مبكرة نوعا ما، في مرحلة زمانية كانت تعاني المرأة من الاضطهاد والتهميش الاجتماعي والثقافي. فهي هنا البؤرة ومركز دائرة الفعل، هي التي تخطط وترسم وتؤسس وتعلم وتوجه وتراقب وتمنع وتسمح. لقد شكلت هذه الثلاثية انقلابا على عادات المجتمع العربي، وعلى الحرية الممنوحة للمرأة كمًا وكيفًا.

وسيتناول هذا الفصل دور المرأة البارز في البطولة على المستوى الروائي، الذي جاء انعكاسًا للواقع، ومتداخلًا مع الخيال القريب من الواقع أيضًا، سيعكس صراعاتها الداخلية، وصراعاتها مع المجتمع الشرقي، وصراعاتها مع المحتل، وربما بدا الصراع الثاني الأقل تواجدًا في الرواية، إذ استطاعت أن تتجاوزه بفعل أدوات متعددة سهلت هذا التجاوز، مثل امتلاك سلطة الأمومة، ووجود الاحتلال، وتفهم الرجل الفلسطيني وتحضره الذي انعكس في مساندة الأب والزوج، إضافة إلى القدرات والإمكانات والمواهب التي حققت من خلالها ذاتها.

وبداية لا بد من دراسة سلوك المرأة وأفعالها وعلاقة ذلك بالواقع الفلسطيني خاصة، والواقع العربي عامة، وربما خالفت الثلاثية الدور النمطي المنوط بالمرأة، والنظرة السائدة التي تقضي بتهميشها في تلك المرحلة من الزمن، لقد شكلت المرأة أيقونة في أحداث الروايات المدروسة، فكل واحدة من بطلات الثلاثية مثلت نفسها وعكست صورة فلسطين بطريقتها الخاصة المتفردة[2]، عكست صورة عصامية فاعلة ومؤثرة، وشغلت مساحة سردية كبيرة قياسًا بحضور الرجل، إنها ترمز في النص الروائي إلى

---

[1] الصالح، نضال، نشيد الزيتون: قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2004م، ص130

[2] ينظر: عبد الدايم، محمود، أجراس نصرالله: ثلاثية المفتاح والعين والميلاد، موقع ثقافة وفنون، 2019/7/16م، تم الاطلاع 2021/11/3، الأربعاء مساء، https://www.vetogate.com/Section-32/%D8%AB%D9%82%D9-

قدر كبير من الوعي الشعبي والإدراكي في تلك الفترة رغم سلبيات المجتمع الكثيرة. وعليه جاءت صورة المرأة بناء على الدور الأبرز في حضورها: المرأة الأم وجسدتها مريم، المرأة الابنة وجسدتها كريمة، المرأة الزوجة وجسدتها مرتا. وهذا لا ينفي ظهورهن جميعًا ضمن تلك الصور، كما جمعتهن فكرة النضال بالفن (الرسم، والتصوير، والعزف) والارتباط بالأرض والصمود والتمرد. ومن جانب آخر وعلى صعيد أقل تطالعنا صورة المرأة الخانعة المستسلمة التي ما زالت تمتثل لقانون المجتمع الشرقي وتحترف دور الخاضعة، وتتمثل بشخصيتي زهيرة وباربرا، ولا نستطيع أن نغفل صورة الآخر وهي صورة سلبية مثلتها المرأة اليهودية المتجسدة في صورة نتالي أم ناحوم، التي ظهرت في مساحة سردية قصيرة لكنها مكثفة مؤثرة سلبًا، وسيتم تناول هذه الصورة ضمن مبحث صورة الآخر.. الاحتلال.

المرأة المناضلة

تجاوزت المرأة في الرواية الصورة النمطية التي تقضي بحضورها شخصية خاضعة ومقهورة ومظلومة وتابعة، لتصبح ذات حضور إيجابي تتحمل المسؤولية مع الرجل وتشاركه حياته أُمّا وزوجة وابنة[1]، لقد أصبحت المرأة في الرواية الفلسطينية قادرة على "صناعة الأحداث، والمشاركة في تطورها، واغتنام الفرص للمساهمة في تشكيل حركة الحياة، والتأثير فيمن حولها، واتخاذ مواقف إيجابية في مشاعرها وانفعالاتها، ومواقفها من الآخرين"[2]. وفي الثلاثية أضافت المرأة إلى هذا الدور كثيرًا؛ لتصبح قائدة وصاحبة قرار، وتمارس العديد من المهن والمهام التي كانت حكرا على الرجال. إن تعدد ملامح الصورة النضالية كان تطورا طرأ على صورة المرأة في الرواية، وهو تطور تقني وعملي تجاوز الشكل والنمط، فتضحيتها في المظاهرات ومع الفدائيين وفي إخفاء الثوار بات تحصيل حاصل[1]، فهي

---

[1] ينظر: جيوسي، زياد، المرأة في الرواية العربية، ثقافة وفنون، عرب 48، 2010/10/31م، تم الاطلاع: 2021/11/3، الأربعاء مساء، -https://www.arab48.com/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9

[2] أيوب، محمد، الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في الضفة والقطاع (1967– 1993)، القدس: 1997م، ص52

[1] ففي رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد نرى ميس تشارك في المظاهرت كما تطالعنا أمها أم خليل بمهمة ايواء الثوار وإخفائهم، ويشير ناحوم إلى عادة الفلسطينيات في إخفاء السلاح والثوار تحت ثيابهن، ينظر: دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص158

هنا تبتكر وسائل نضالية جديدة وخطيرة، وترتاد عوالم محظورة مجتمعيًا وثقافيًا، وتبدع أشياء ما كانت ضمن تصورات المجتمع.

لقد ركزت الثلاثية على قضية الوطن من خلال المزج مع قضية المرأة، وتجاوزت أزمة المـرأة فـي المجتمع الشرقي الذكوري، لتتناول قضايا النضال ضد الاحتلال وتركز على الهمـوم العامـة وعلـى الواقع، لا شك أن الصراع ضد الواقع الاجتماعي قد بدا بين الحين والآخر، لكن التغلب عليه لـم يكـن صعبًا، فقد حاول نصرالله ايصال رسالة فحواها أن الهزيمة السياسية هي انعكاس للتقهقـر الحضـاري والتردي الاجتماعي والتربوي، وعليه، فإن العمل على التحرير هو عمـل جمـاعي يشـمل الجنسـين ويتطلب نهضة اجتماعية وثقافية. ويبرز دور المرأة المناضلة متفقا وأدوارها الاجتماعيـة كلهـا علـى النحو الآتي:

المرأة الأم (مثلتها مريم في ظلال المفاتيح)

في ظلال المفاتيح تطورت صورة المرأة على ثلاث مراحل، وشغلت أم جاسر (مريم) دور البطولة في الرواية، وشكل حضورها المساحة الأكبر فيها، تبدلت وتغيرت على امتـداد أربعـين سـنة، تحولـت تحولات نفسية واجتماعية وسلوكية.

تعكس المرحلة الأولى إنسانية مريم الأم وأخلاقياتها وعواطفها، وتظهر قدرتها علـى اتخـاذ قرارهـا الخاص، وهو حماية العدو (ناحوم)، وإيواؤه وايصاله سالمًا إلى أمه[1]، لقد مكّنت سلطة الأمومـة مـريم من حرية القرار والتصرّف بمحض إرادتها، بل مكنتها كذلك من ممارسة دور المؤثر المقنع لزوجهـا؛ لينفذ رغبتها في حماية الفتى اليهودي، "يجب أن تكون هادئًا قالت مريم لزوجها.. شاب يهودي مسكين، كان تائهًا، فأدخلته إلى هنا وأطعمته.. أبو جاسر هذا دخيل عليّ، لن أسمح لك أن تسلمه لأحـد"[1]. إذن، نحن أمام سلطة الأم التي نشأت مشبعة بالعادات الشرقية وغير قابلة للتنازل عنها. فأم جاسـر تسـتمد

[1] ينظر: نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص36

[1] السابق، ص31

قوتها هنا من الدور الاجتماعي الأول الذي يؤطر شخصيتها، وهو دور الأم، لذا كثيرًا ما استخدم الكاتب كنيتها (أم جاسر) فالأهمية هنا للأمومة، لقد اتفق دورها والحياة الاجتماعية النمطيـة التـي أولـت الأم احتراما وتقديسا[1] "وحياة أمهاتنا وشرف بلدنا"[2]، فدورها البطولي تعزز بإضفاء الدور الأمومي عليـه[3]، ويزداد هذا التقديس بتقدم عمرها، فالعمر يفرض هيبة خاصة تتكسر أمامه هذه الهامشية التي تعاني منها المرأة العربية. ولعل المفارقة هنا أن الحديث حول الأمومة يتعلق بفتى يهودي وأم عربيـة، فالعاطفـة الدافقة لم تكن تجاه ابن من الصلب، إنما فتى ضائع وخائف وهو عدو، إن الحـس الأمـومي المشـبع بالإنسانية والأخلاق المثالية هي التي فرضت على مريم حماية عدو التجأ إلى بيتها، فالعاطفة تجـاوزت حدودها الاجتماعية والدينية ورابطة الدم لتبلغ الرابطة الإنسانية.

وتأتي المرحلة الثانية لتكشف عن شخصية طرأ عليها تغير واضح، فمريم هنا امرأة شجاعة وجريئـة، نشيطة ترفض الانصياع للواقع، لكنها بائسة لفقد بيتها ووطنها، قلبها مشتعل، ترقب بحرقة كبدٍ تـدمير بيتها وقريتها، متجهة صوب القرية كل الوقت، ترفض شراء أرض أو بناء بيت، تتوثق علاقتها بمفتاح بيتها، وتتطوع للذهاب إلى قريتها بعد عمليات القصف والقتل، لتبحث بين الجثـث وتسـاعد الجرحـى وتدفن الشهداء، وتتفقد البيت والمزرعة المشتعلة، إنها مهمة لا يقدر عليها إلا رجـال إنقـاذ متـدربين، وأماكن لا يقتحمها إلا الجيش أو الثوار. إن هذا الدخول القوي إلى ساحة معركة ينبئ عن امرأة تتمسك بحقها وتموت في سبيل أرضها، هو جزء من الكفاح والشجاعة المطلقة، "كانت الضحايا حولي، في كل مكان، فتحت امرأة عينيها حين سمعتني أطلب من سامي أن ينتبه، قالت: مريم؟ إلى أين تعالي إلى هنا، وأفسحت لنا مكانا إلى جانبها يكفي لقتيلين.. لن ينجو من هذه المذبحة أحد غير القتلى أمثالنا.. لا شـيء

[1] ينظر: الغذامي، عبدالله، المرأة واللغة، ط3، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2006م، ص77

[2] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص357

[3] ينظر: طرابيشي، جورج، الأدب من الداخل، ط 2، بيروت: دار الطليعة، 1981م، ص95

يمحو الملامح كالدم.."[1]، ويتبع هذا الجزء وصف دقيق لحالات من التصفية والقتل كتقطيع موسى العبد، وفتح الرشاش على سامي، وإصابة أبي جاسر وتركه بين الحياة والموت[2].

هذا الجزء يؤكد قدرة المرأة على أي مهمة مهما بلغت صعوبتها وخطورتها، لقد تجاوزت مريم مرحلة الخوف والجبن وانغمست في الدم والجثث والتحمت بالتضحيات الوطنية حتى النخاع. هذا الدور البطولي من شأنه أن يكسب المرأة قيمة أكبر، ومن خلاله تستطيع أن تتحرر من قيود المجتمع الشرقي وعاداته في تهميشها وتنحيتها جانبا، كما تستطيع أن تبلور طريقتها الخاصة في النضال، وتقديم التضحيات.

وتأتي المرحلة الثالثة لتدخل مريم حالة من الصمت والتأمل والشرود، تتقدم في العمر والاغتراب، ويزيد تأزمها، ويزيد تعلقها بمفتاحها وبعدها عن الواقع، إن التمسك الجنوني بالمفتاح هو المعادل للتمسك بالبيت والأرض. ويحفل هذا الفصل بكثير من المفارقات والمقابلات بشأن هذه الشخصية، إذ ينحو فيه السرد باتجاه الترميز والهلوسة والهذيان، ونلحظ تقابلا وتناقضا في ملامح شخصية مريم، فمرة تكون في قمة القوة، وأحيانا ينتابها الضعف، ومرة تبدو بذاكرة قوية لا تخطئ تفصيلا صغيرا، وأخرى ذاكرة معطوبة مثقوبة لا تلوي على شيء، تتغير طباعها بين لحظة وأخرى، كل يوم هي في حال، فكأنما أم جاسر أكثر من شخصية في شخصية واحدة[3]. وأكثر المشاهد لفتا هنا هي تلك القوة الجسدية غير العادية التي دبت في جسدها، والسرعة العجيبة التي جعلت من الصعب اللحاق بها أثناء عبورها إلى قريتها، والدهشة الكبرى التي حققتها لما أعادت بناء القرية على هيئتها التي كانت عليها قبل التفجير والمحو.

---

[1] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص96

[2] ينظر: السابق، ص98، ص99

[3] ينظر: كامل، رياض، أمسية الأديب إبراهيم نصر الله وإشهار ثلاثية أجراس، نادي حيفا الثقافي،2019/11/21م، تمت متابعة الفيديو 2021/5/26، الأربعاء مساء، https://www.youtube.com/watch?v=YWjbFltnN8E

المرأة في ظلال المفاتيح تلعب دورًا مركزيًا كمقاتلة عنيدة تجترح المعجزات، فتصرف مريم أمام ناحوم نابع من قوة وايمان لا ضعف، وتصرفها في المرحلة الثانية أمام نكسة بلادها وعذاباتها نابع من قوتهـا وإرادتها والتصاقها بالبيت والأرض، وعملها الخارق في نهاية الرواية هو فعل بطولي أسطوري. إن أم جاسر هي رمز لكل أم فلسطينية فقدت ابنها وبيتها، ولم تتخل عن حقوقها وصمودها ولا عن مشاعرها الإنسانية، في مقابل أم يهودية تنتقم من شعب آخر كرد فعل لما تعرض لها شعبها في ألمانيا مـن قتـل وتنكيل، إنها مواجهة بين فكرين متناقضين وشخصيتين مختلفتين[1]. إذن تدور العلاقات في هذه الروايـة حول البعد الإنساني والنضالي، وضمن هذين البعدين يتجلى السلوك العام للمرأة الفلسطينية.

وقوف أم جاسر بعد بناء القرية أمام أهل القرية والدبابات والجيش والصحافة هو تعرية كاملة لهم، لقـد قلبت هذه المرأة العجوز الطاولة واستطاعت أن تفعل ما عجز عنه الجميع، ودفعت بنفسها إلى صـدارة المشهد الاجتماعي، كما أكدت دور المرأة النضالي، فقضية الاحتلال ليست مع الحجر والبيوت والبشـر فحسب، بل مع الظل والمفتاح والذاكرة التي تستعصي على الإزالة، أي فعل خارق هذا الذي أخرجهـا من قوقعتها الاجتماعية وجعلها تتقن فن النضال بالحجارة؟! إنها قـوة معنويـة وجسـدية واجتماعيـة تستعصي على الإدراك.

المرأة الابنة (مثلتها كريمة في سيرة عين)

الأب هو الرجل الأول في حياة المرأة، هو أمانها وملجؤها، وغالبًا ما تحظى الفتاة بمعاملة لينة وخاصة من أبيها، إن هذا الحب غير المشروط هو الذي يؤسس لحياة صحية وتوازن نفسي ومـدارك واسـعة، وهذه الحياة هي التي هيأها سعيد عبود لابنته كريمة بطلة الرواية، لقد كان القس سعيد ذا عقلية واعيـة ونهضوية، رافضا لواقع التخاذل والضعف، كان واعظًا ومصلحًا اجتماعيًا وسياسيًا ودينيًا، وهيـأ جـوًا نفسيًا وثقافيًا وفنيًا راقيًا داخل بيته.

---

[1] ينظر: كامل، رياض، أمسـية الأديـب إبـراهيم نصـرالله وإشـهار ثلاثيـة أجـراس، نـادي حيفـا الثقـافي،2019/11/21م، https://www.youtube.com/watch?v=YWjbFltnN8E

وفي هذا الجو ولدت كريمة، رفيقة أبيها، ولعبت دور الابنة المتعلمة والمرأة الإيجابية التي تتمتع بحرية اتخاذ قرارها، وتحديد مصيرها ومستقبلها، تقتحم عالم الرجال لتمتهن مهنة اقتصرت عليهم آنذاك هـي مهنة التصوير، تتقن الألمانية والإنجليزية والعربية[1]، إن هذه الثقافة الواسعة قدّمت كريمة في صورة المرأة المناضلة الواعية لدورها، فخاضت صراعها ضد المجتمع أولا، واستطاعت تجاوز عقباته الثقافية، فخرجت للعمل وتعلمت قيادة السيارة، وهو مشهد لم يكن مألوفا البتة في بلدة صغيرة كبيت لحم في ثلاثينيات القرن الماضي، لدرجة أن الجنود الإنجليز يلفتهم هذا المشهد، إن هذا الحضور القوي استمد أسباب نجاحه من مساندة الأب، ومن وعي الشخصية بحقوقها ودورها.

كريمة امرأة عصامية تتخذ قرارها بالزواج، ثم ترفض أن تنصاع لسلطة الزوج وأن تسافر معه أو تترك عملها، تتنقل بين المدن والبلدان بسيارتها الخاصة، تناضل بسلاحها الكاميرا، وتتحدى رغبة الصهاينة المتآمرين وسياستهم التي تهدف إلى إخلاء الصور من البشر، فلا يقل نضالها أهمية عن بنادق الثوار أو قصائد الشعراء أو ريشة الفنانين. فتاة تجاوزت الشرط الاجتماعي الذي يأسر المرأة داخل إطار الشكل الحسي، ويجعل من جمال المرأة سببًا مهمًا لحضورها الاجتماعي، وبطولتها الروائية.

إذن، نحن أمام بطلة أنثى عبرت عن فلسفتها ورغباتها وثقافتها ومارست نضالها بطريقتها الخاصة وتركت أثرًا واضحًا، لقد أعاد نصر الله إحياء هذا النموذج النسائي ليدلل على الدور البطولي للمرأة في الوطن، فليست فكرة النضال حكرًا على الرجال، كما أن فكرة النضال غير متوقعة في السلاح العسكري، وهذا ما أشار إليه نصر الله على لسان ليفي أن صورة واحدة قادرة على إبادة مدينة كاملة حين تخليها من سكانها، في حين أن رصاصة واحدة لن تقتل سوى شخص أو اثنين أو ثلاثة[2].

---

[1] ينظر: نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص98

[2] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص103

المرأة الزوجة والحبيبة (تمثلها مرتا في دبابة تحت شجرة عيد الميلاد)

تأتي بطولة مرتا في دبابة تحت شجرة عيد الميلاد لتبرز هذا الدور، ولتشيد أسطورة المقاومة بوعي أهلها -رجالا ونساء- وتشاركهم من خلال وسائل نضالية متعددة وجديدة، وهذا لا يعني غياب دور الأمومة عن مرتا وكريمة، ولكن الفرق أن مريم كانت تستمد قوتها من سلطة الأمومة، أما مرتا وكريمة، فقد حققتا حريتهما الشخصية والاجتماعية دون التوسل بدور الأم. لقد تناول نصرالله في هذا الجزء المشهد الفلسطيني من بداية القرن العشرين حتى الانتفاضة، من خلال الشخصيات ونموها على امتداد الرواية.

وقد برزت البطولة الأنثوية من خلال دور مرتا، تلك الفتاة القادمة من القدس إلى بيت ساحور، التي بدأت رحلتها الروائية شابةً جميلة تشترط على من يخطبها أن يكون مهرها بيانو، فيرفض إدوارد العاشق هذا الشرط، ويستجيب إسكندر لرغبتها[1]. تنعكس شخصيتها من خلال مقاطع العزف والغناء التي تصدح في النص الروائي من بدايته إلى نهايته، وهي إلى جانب ذلك تعكس وعيًا عامًا وثقافة راقية وفنًا رفيعًا يضفي بظلاله على كل من حولها من أطفال وجيران وأهل وجنود، لقد لعبت مرتا دورًا بطوليًا اجتماعيًا أساسيًا برزت فيه من خلال الحبيبة الجميلة ثم الزوجة المحبة، فالأم الحنون، وأخيرًا الجدة الباذلة، وعلى امتداد حياتها وظفت موهبتها في نضالها ضد العدو الصهيوني.

ويأتي نمو هذه الشخصية بالتوازي مع الأحداث العامة، وبرفقة البيانو في مراحل حياتها كلها، تعلقت مرتا بالأغنية والبيانو ما ساعدها على تجاوز أزماتها، أزمة استشهاد ابنها نديم، واعتقال ابنها بشارة، ومحاولة إفقاده رجولته وقطع نسله، فوجدت في العزف وتعليم الصبية الغناء مخرجا من هذا التأزم، وصار بيتها أشبه ما يكون بالنادي الموسيقي والثقافي الذي يجتمع فيه الرجال والأطفال. ولا يمكن إغفال دور زوجها اسكندر في حياتها، لم يكن مجرد زوج داعم لزوجته، بل عاشق وشريك حياة فعلي، يشاركها أعمالها وأحلامها وعزفها، يناقشها ليعكس جوًا أسريا منسجمًا، ووعيًا فلسطينيًا متكاملًا.

---

[1] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص22، ص23

تحكي الرواية قصة المرأة الفلسطينية المناضلة بفنها ووقتها وثروتها الثقافية، كما تحكي قصة حب جميلة اختبرت صبر الحبيبين وصمودهما معًا، وتستمد البطلة قوتها من حسها الأنثوي الأمومي الرقيق وتصمد من أجل من تحب: "همست لنفسها إذا تخليت عنه يا مرتا الآن، فمن سيقف إلى جانبه"[1]. هذه الرواية تسلط الضوء على صور التضحية التي قدمتها مرتا وعائلتها: التضحية بالشهرة والمال مقابل البقاء في فلسطين، التضحية بالأبناء سجنا وشهادة، التضحية بالنفس ومواجهة المحتل. كما تعكس صورا جديدة للمقاومة: العصيان المدني، والمقاطعة الاقتصادية، التمرد على الاعتقال الليلي، النضال بالفن بالعزف والأغنية، وبين صور التضحية والنضال حضرت المرأة حضورًا قويًا تخطى حضور الرجل بمراحل ومسافات.

بناء على ما سبق، يبرز دور المرأة من خلال تضحياتها ونضالها، ولعل بعض النهايات المأسوية جاءت؛ لتؤكد عظمة هذا النضال، فمريم تموت على أنقاض قريتها قهرا، وكريمة تموت بفعل مرض السل الذي تسبب فيه الإنجليز لعائلتها، وذلك بعد فشل خطة اغتيالها برصاصة، وتبقى مرتا بنضالها حتى آخر عمرها، ولعل النهاية المفتوحة تشكل بارقة أمل لمستقبل وطني أفضل.

فإذا برز دور الرجل النضالي بالجسد والسلاح والمال، فقد برز دور نضالي ثقافي وفني للمرأة إلى جانب نضالها الثوري والجسدي، لقد تمردت على المجتمع أولًا، وعلى المحتل ثانيًا، وامتلكت أدواتها النضالية وأصبحت رمزًا وطنيًا فاعلًا.

أما عن البعد النفسي والصراعات الداخلية فتعكس الثلاثية حالة الصراع النفسي وتحدد مستواه، ومن خلاله تتضح لواعج نفس المرأة وأزماتها ورغباتها، فما طبيعة الصراع الذي تعيشه بطلات الثلاثية؟ وكيف تجاوزنه؟

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص248

لقد تحركت النساء في محيط سياسي خطر، وفي ظروف اجتماعية انعكس عليها انعدام الأمن السياسي، الأمر الذي ترك ظلاله على الحالة النفسية للمرأة، فمريم تعيش حالة من التناقض بين دور الأم الحانية بالفطرة، والفلسطينية التي تسلب منها أرضها وبيتها، كما أن العلاقة الحميمية بينها وبين ذكرياتها وقريتها شكلت هاجسًا رافقها على امتداد سني عمرها، ما زالت تحفظ تفاصيل البيت والأثاث والقرية كلها، لقد انكفأت البطلة على ذاتها رغم وجودها بين أهلها، وفقدت التواصل الطبيعي مع المحيط بسبب سيطرة الذكريات عليها، فعلاقتها صارت مع الأشياء: المفاتيح الحجارة أطلال القرية، وهذا جعلها تعيش الانعزال والاغتراب النفسي والحقيقي، إذ لم تستطع التعايش مع واقعها الجديد، وقد فرغت هذا الكبت بالتأمل والصمت، ثم بالرسم والبناء.

وتتميز خصوصية التجربة التي عاشتها مريم عن تجربة كريمة ومرتا أن مريم عاشت الاغتراب الحقيقي وهجرت قريتها وفقدت بيتها مرتين، ما كان له أثر نفسي أقسى وأصعب؛ لذا نجد أن مريم قد وصلت إلى حد الهلوسة وفقدان الصواب، وعاشت حالة فظيعة من الإحباط والاكتئاب وجنحت نحو الخيال وغرائبية الفعل. هذه التجربة تؤكد الارتباط الروحي الوثيق بين الإنسان والمكان. أما مرتا وكريمة فكانتا أكثر اتزانا وهدوءًا، صحيح أنهما عاشتا المعاناة والاعتقال والحصار، فقدتا الأخ والابن، ولكن الفرق الوحيد أنهما نجتا من تجربة التهجير والاغتراب وفقدان البيت، لذا كانتا أقرب إلى الرشاد والواقع.

وتعاني كريمة واقعًا صعبًا سببه الاحتلال الإنجليزي الذي أصاب عائلتها الصغيرة بمقتل، عانت تجربة خاصة قاسية بسبب الأزمة العامة، فالسل الذي فتك بأخيها ثم انتقل لبقية العائلة سببه الإنجليز، "لا فرق بين جريمة ارتكبها المحتل داخل البيت وجريمة ارتكبها أو يرتكبها الآن في الشارع"[1]. وعانت كريمة من تأزم آخر هو غياب الحب، فعلاقة كريمة مع الرجل لم تكن مثمرة إلا بإنجاب طفل ينقذ العائلة من مآسيها، ولكنها فرغت هذا الكبت ومارست التصوير؛ لتعبر عن ذاتها.

[1] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص103

والأزمات المتتالية التي واجهتها مرتا كان سببها الاحتلال وسياسته في القمع والتنكيل، لكنها استطاعت الوقوف في وجهها وهزمها، مستعينة على ذلك بتراتيلها الدينية وألحانها الموسيقية التي سكبت في روحها يقينًا خالصًا وصمودًا وقوة.

المرأة الرمز

اقتربت صور البطولات النسائية في ثلاثية الأجراس من الأيقونات أو الرموز التي تلخص فكرة النضال والحرية، إلى جانب الرمز للوطن والأرض. فالإشارة إلى فلسطين بالعروس الجميلة المستوفية لشروطها[1] هي دلالة واضحة على الارتباط الوثيق بين المرأة والأرض، وقد جعلت الأرض كالعرض ينبغي الدفاع عنها، وحريتها هي صورة من صور هذا التحرر، وقوة أبنائها مستمدة من قوتها. إن إعادة بناء القرية التي أنجزتها مريم هي استعادة رمزية للأمل في فلسطين، فرسم المكان والعودة إليه والموت في ربوعه هو رمز لتحريره[2]. ومريم بإبقائها على المفتاح إنما ترمز الى عدم التفريط بالوطن، والدقة التي رُسمت بها القرية هي رمز لبقاء الذاكرة حية، وحمايتها الصهيوني هي الإنسانية في أبهى صورها، لقد كانت مريم في الرواية رمزا للوطن والأمان والأمومة والإبداع.

ولعل اسم مريم يستند إلى موروث ديني وتاريخي عميق، ويشير إلى معنى الاحتواء الذي مارسته فلسطين الإسلامية المسيحية لليهود بعد ما حل بهم في أوروبا، أو الاحتواء الإسلامي لليهود عبر التاريخ، لكن الضحية تناست هذا الاحتواء، من خلال شخصية ناحوم الذي رد بالنكران[3]. وشخصية مريم التي تعددت صورها: بين الرمز والواقع، الأسطورة والدين، الحب والأمومة، القوة والأنوثة، الخصوبة والتضحية، قد جسدت الحضور النسوي التاريخي للمرأة الفلسطينية بصورة جلية[4].

---

[1] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص97

[2] ينظر: مقابلة، جمال، ثلاثية الأجراس لإبراهيم نصرالله– المرأة الفلسطينية حين تقاوم (نضال الفن وفن النضال)، الناشر الأسبوعي. هيئة الشارقة للكتاب، العدد المزدوج 10 و 11، في شهري 7 و 8 /2019م.

[3] ينظر: أبو شهاب، رامي، ظلال المفاتيح لإبراهيم نصرالله، المحو ومقاومة الظل، القدس العربي 15 نوفمبر 2019 –https://www.alquds.co.uk/%D8%B8%D9%84%D8%A7%D9%84

[4] ينظر: السابق

وكريمة ترمز من خلال العنوان سيرة عين إلى أن تلك العين أساس مهنتها، ولما كانت عينها مرآة وطنها فهي إذن ليست سيرة كريمة فحسب بل سيرة من عاش معها على هذه الأرض[1]، ترمز بصورها إلى وطن خصب فيه بشر يلدون ويعيشون ويعمرون أرضهم، هي صورة لذلك الشعب المتحرك الفنان والمثقف. كريمة امرأة عاملة مناضلة وحرة، واعية لدورها في النضال السياسي حين نشرت إعلانها أرفقته باسم الوطن؛ لتؤكد الارتباط الوثيق فيه[2] والرمز لفلسطين، تستشعر دورها الحضاري والإنساني الذي مارسته بقوة، ولا يخفى ما يحتوي اسمها من دلالات البذل ومعاني العطاء. كريمة سيدة نفسها الرافضة الثائرة سيدة القرار وصاحبة السلطة المطلقة على الصور التي تلتقطها وبالتالي هي رمز لفلسطين التي يحلم بها الكاتب[3]، وتمردها على المعلمة الإنجليزية هو رمز لرفض الوصاية، ورفْضٌ لتسلط الآخر مهما بلغت سلطته.

ومرتا العازفة هي رمز للوطن المحب للحياة، هي الروح الحقيقية التي تنبذ الشر، ورمز لدحض فكرة الإرهاب التي يحاول العدو إلصاقها بالفلسطينيين، هي رمز الوطن الشاب المتجدد الذي يستعصي على نكبات الزمن ويتشبث بالحياة والفن.

هذه الصورة الرمزية للمرأة تتميز بإيقاع جديد غير معتاد، صورة بعيدة عن الصورة التقليدية للمرأة الوطن. ثم إن النكبات المحدقة بالبطلات الثلاث: مريم: التهجير والنسيان والضعف والخذلان والنسف، وكريمة: السل والطلاق والاستهداف والعادات والتقاليد، ومرتا: الحصار والاغتيال لابنها ومطاردة زوجها وسجن ابنها الثاني وتعذيبه وإذلال حفيدها وقتل عصافيرها وتحطيم البيانو الخاص بها.. إن هذه النكبات كلها تؤكد أن المرأة هنا هي رمز فلسطين، وأن كل تلك المآسي هي ما يعانيه الوطن من الاحتلال، هن شريكات وطن. ولم يول الكاتب دينهن أو مكان سكنهن أو طبقتهن أو وضعهن

[1] ينظر: حشمة، لينا الشيخ، قراءة تحليلية في رواية سيرة عين لإبراهيم نصر الله، كريمة الشمس الباحثة عن النور، https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=657433&fbclid=IwAR29EIS4wcJP2EEJ0BhK5k46hqku

[2] ينظر: السابق

[3] ينظر: السابق

الاجتماعي أي أهمية، لقد صمدت النساء أمام كل أشكال التعذيب ومحاولات الإلغاء، ما يعني صمود كل فئات الشعب الفلسطيني. لم ينل من أجسادهن سوى الموت، لكنه لم ينتصر عليهن، ولم ينل مـن بقـاء آثارهن، استطعن الخلود بأسمائهن وأفعالهن وصورهن وجوقاتهن وتراتيلهن.

ظل المفتاح والكاميرا والبيانو وسائل نضالية ورثها من جـاء بعـدهن، ظلـت أصـواتهن وعيـونهن وأصابعهن مناهج تعليمية ووجودية، وظلت هذه الأدوات رمزا للنضال السلمي وحب الحياة. "إن هالات الضوء والنور التي يحيط بها الكاتب نساء رواياته، ستنعكس على وجوههن البيضاء، الضاحكة أحيانـا، المتعبة دائما، المشرقة إلى أبد الآبدين، وصورة فلسطين، ستخرج كل واحدة منهن لتعطي درسًـا فـي محبة الوطن والذوبان فيه حد الاكتمال، ستتوحد كل واحدة منهن مع وطنها فتصير هي بدورها وطنا"[1].

لقد نجح الكاتب في تجاوز النظرة الفردية الضيقة أو القضية الخاصة وحولها إلى قضية عامـة، ففـي تركيزه على حياة كل واحدة أبرز إشكالياتها وأزماتها على أنها أزمات عامة ذات قيمة كبيرة، وأسـس لفكر مهم وهو أن خلاص الوطن يستدعي خلاص المرأة من سطوة العادات والتقاليد، وأن ثقافة الـوطن رهن بثقافة المرأة وتحضرها...

المرأة بين الوعي والثقافة المجتمعية

لم تكن المرأة في الرواية العربية "سوى مادة لغوية حدد الرجل أبعادها ومراميها وموحياتها"[2]، وغالبًا ما وضعها داخل إطار الطاعة والضعف والتهميش، ومنح دور البطولة للرجل، غير أن نصر الله في هـذه الثلاثية انتصر للمرأة لغويًا واجتماعيًا وسياسيا وفنيا. ونحن هنا لسنا بصدد الحديث عن المـرأة كـذات لغوية، إنما الحديث حول النمطية التي تمت بها عملية توظيف المرأة كمادة لغوية خرجت عن صورتها التقليدية التي تتسم بالضعف والانقياد والشعور بالظلم، هذا إلى جانب تخطي الصورة النمطيـة الحسـية

[1] عبـد الـدايم، محمـود، أجـراس نصـر الله، "ثلاثيـة المفتـاح والعـين والمـيلاد"، https://www.vetogate.com/Section-32/%D8%AB%D9%82%D9

[2] الغذامي، عبدالله، المرأة واللغة، ص8

للأنثى كونها مجرد جسد للمتعة والانجاب. فإلى أي مدى استطاعت المرأة في الثلاثيّة تجاوز القيود الاجتماعية والثقافية؟

اختيار البطل في الروايات باعتباره امرأة وأُمًّا له دوره في إعادة تشكيل الوعي الفلسطيني المقاوم عبر اختياره للمرأة الفلسطينية وإبراز علاقتها بالوطن، فليس للصيغة الذكورية سيطرة على النص الروائي إذا ما قورن بدور المرأة، فهنا إحالة للأنوثة في سياق أقرب إلى فكرة من كونها شخصية[1].

لقد قفز نصرالله بصورة المرأة قفزة نوعية أشعرت القارئ أنه يعيش في المجتمع المثالي المنشود، ذاك المجتمع الذي يمتلك فيه الرجل عقلية متفتحة تجعله يتقبل فكرة إشراكها في اتخاذ القرار، ومنحها دور الريادة والقيادة، داعما إياها سواء أكان أبا أو زوجا أو أخا، فالأب والزوج والأخ هم السلطة الذكورية المباشرة التي تمارس حكمها على المرأة وتسيطر على حياتها، لقد منحت هذه السلطة شعبها حرية مطلقة أدت إلى ردة فعل صادمة لدى بعض النساء أنفسهن، مثل الأم التي ما زالت ترضخ تحت وطأة المجتمع العربي وتقاليده وترفض خروج ابنتها من قوقعتها الاجتماعية، وتراعي رأي المحيط وتخاف منه، وهذا ما جاء على لسان بربارا أم كريمة في غير موضع، فما زالت الأم ترفض عمل ابنتها في مهنة احتكرها الرجال آنذاك، وتستشيط غضبا لدى رؤيتها تقود السيارة وهي ابنة القس سعيد، "ستكونين سببا في موت أخيك كريم.. ونزول غضب الرب على هذا البيت.. ستقلب البلد فوق رؤوس جميع الأمهات والآباء!"[2]، لقد كانت كريمة تتخفى عن أمها وتحاذر أن تراها في أثناء معاركها التي تخوضها ضد المجتمع، وقد كان المجتمع يرقب تلك المعارك بقلق شديد، عيون الآباء تتمنى اختفاءها، وقلوب الفتيات تتمنى انتصارها.

تحررت المرأة فتحرر الرجل، فالرجل هنا يساند المرأة ويشجعها على تحقيق كيانها وحريتها، وهي صورة نادرة للرجل الشرقي، صورة يعكسها القس سعيد عبود الذي يفخر بابنته كريمة، "أنا لم أمنحك

---

[1] ينظر: أبو شهاب، رامي، ظلال المفاتيح لإبراهيم نصرالله: المحو ومقاومة الظلال، https://www.alquds.co.uk/%D8%B8%D9%84%D8%A7%D9%84-

[2] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص67، ص68

حريتك بقدر ما استطعت انتزاعها من الجميع"[1]. هذه الصورة عكسها أيضا الزوج والحبيب (إسكندر) الذي يطلب من مرتا أن تترك أعمال المطبخ وأن تتوجه مع صديقاتها إلى السينما للترفيه عن نفسها ويتولى هو مهمة الغسيل والجلي[2]، ويفرض على أصدقائه الأمر ذاته.

والرجل هنا يخالف الصورة النمطية التي عهدناها فيه، صورة تخطت كل التوقعات، فالرجل العربي إذا فكر في منح الأنثى شيئا من حريتها كالتعليم والعمل والمقاومة، فإنه ينتظر منها اتمام دورها الذي أنيط بها اجتماعيًا وتربويًا، وهو أن تكون امرأة وخادمة، غير أن الصورة هنا تغيرت تغيرًا جذريًا وجاءت صورة مثالية حققت الرغبة النسوية في الحرية غير المشروطة، أو التي يؤطرها قيد التفضل والامتنان. هذه الحرية لم تكن لتتحقق مع نساء ضعيفات، فالنماذج النسائية كنموذج كريمة ليس ضربا من الخيال، هو نموذج موجود فعلا، استطاع نصرالله أن يرتقي به من خلال صور عدة: المرأة الأم والثائرة والمناضلة والعاملة والفنانة والواعية، هذا النموذج نجح في أن يحقق للمرأة رضا عن واقعها، كما منحها قدسية خاصة في المجتمع والوعي الذكوري[3]، "كريمة جزء من قوة إيمانه، هذه البنت التي لم تتنازل عن أحلامها التي حملت رمحها وقاتلت رياح الجهات الأربع"[4].

ومن مظاهر هذا الوعي المشترك، أن صورة المرأة في الثلاثية جاءت متفردة دون منافس، لم تأت هنا بديلة أو في ميدان منافسة مع غيرها من النساء كما اعتدنا على صورة الحضور النسوي المتعدد في حياة الرجل، وهنا إشارة إلى صفة الوفاء، وتخلّ واضح عن فكرة تعدد الزوجات أو العلاقات النسائية المتعددة، ما يعني وعيا ونضجا اجتماعيا لدى الرجل، فلم نلمح نساء بديلات رغم المرض والموت والمعاناة، إن الصورة التي يعكسها نصرالله صورة حضارية من صور المشاركة الحقيقية بين الأزواج، فالمرأة هنا ليست سجينة داخل زنزانة الجنس والإنجاب، إنما شريكة حياة، وهي انعكاس لصورة الوفاء

---

[1] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص90

[2] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص460، ص461

[3] الشامي، حسان رشاد، المرأة في الرواية الفلسطينية، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1998 م، ص199

[4] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص129

للوطن. وظاهرة (الحرم) لم نلمحها البتة في هذه الثلاثية رغم زمنها القديم المبكر، فهنا جــو اجتمــاعي مختلط ضمن حدود وضوابط، مليء بالنقاشات والحوارات، لقد خرجت المرأة وناقشت الرجال وتعلمت وعلمت. فالمرأة هنا واعية لما تريده، وقد بدأ هذا الوعي منذ المدرسة، لما رفضت كريمــة أن تخــيط أطراف الثوب للمعلمة الإنجليزية رغم إجادتها فن الخياطة، "لا تغضبي مني، إذا خطت اليــوم فســتانك فسيكون مصيري أن أكون خياطة، وأنا لا أريد مصيرا كهذا... أريد أن أكون فنانة"[1].

والمرأة الفلسطينية تعطي أمثلة عدة على تجاوز النظرة المادية التي تؤطر الأنثى وتجعلها عبــدة للمــال والعقد والفستان، وعيها بدورها جعلها تتخطى الشكليات وتدنو من العمق الإنساني، فلم نلمس حالة مــن الضياع أو التأزم الذاتي الذي قد ينشا عن التفاوت الطبقي أو التدهور الاقتصــادي الــذي تتســبب بــه الظروف السياسية، بل لمسنا حالة من السلام الداخلي والقناعة التامة والإدراك للهدف الذي تريــده كــل منهن، فتدمير البيوت والآلات والممتلكات والتشريد والحصار، حرك تلك الشخصــيات بإيجابيــة نحــو قضايا نضالية وثقافية وإنسانية إلى حد تقزمت معه الأزمات الاقتصادية والفــروق الطبقيــة. والمــرأة الفلسطينية ترفض المغريات، ثم إن بذلهن المادي والإنساني والفني كان في صدارة المشهد الروائي، ما حجب الصورة المادية الطبقية التي كثيرا ما تعني النساء، فلم تلتفت مريم للوضع الاقتصادي المتــردي، ورفضت بناء البيت الذي يعني التخلي عن حلم العودة، وآثرت السكن في خيمة في مهب الــريح رغــم امتلاكها المال، أما مرتا فرفضت كل صور الإغراء المادي التي أغدقت عليها في سبيل التخلــي عــن فكرتها وهي الحصول على بيانو، ولم تلتفت للشكليات من ثياب الموضة والمهر الجزيــل والعــروض المغرية والشهرة والهجرة، فكان تمسكها بفكرة عصفت بعواطفها يفوق بل يلغي كل الصور المادية التي قد تُغرى بها امرأة مقبلة على الزواج.

وكذلك كريمة التي لم تشترط لقاء زواجها شيئا وبقيت في بيت أهلها ورفضت الســفر والتخلــي عــن عملها، فلم تكن تبحث عن ظل رجل أو وصايته، ولم تلتفت لمظهرها على حساب وظيفتهــا وجمالهــا

---

[1] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص24

الروحي. وكذلك فاتن التي رفضت السفر إلى أمريكا مع حبيبها جورج، وآثرت البقاء في بيت ساحور وسط حالة من الحصار والاعتقال والفقد المستمر[1].

ولعل تحقيق المرأة لذاتها وانتزاع حريتها يحررها من صورة الدمية المادية المختزلة بأساور وثياب مخملية، ويعزز فيها العمق الإنساني والروحي. لم يكن المال عائقا في أي رواية من روايات الثلاثية، لقد تحققت الحرية فهانت كل الأمور الأخرى، وتحررت المرأة من التبعية الاقتصادية قبل كل شيء.

وقد برزت البطلة الروائية هنا في دور الناهضة التي حققت الحرية للمرأة قولا وفعلا[2]، وجاءت مؤثرة أكثر منها متأثرة، وتخلصت من التهمة الاجتماعية التي تراها عبدة للثرثرة والغيبة والتفاهات الاجتماعية، وأثبتت قدرتها على التغيير الاجتماعي إلى جانب وعيها السياسي الذي تمظهر خلال الحوارات التي كشفت إلمامها بالتاريخ والحالة القائمة وتنبؤها بالقادم، فهي امرأة فنانة وقارئة وناضجة، ويمثل حوار اسكندر ومرتا نموذجا لهذا الوعي السياسي: "قال اسكندر لمرتا وهو يمسد رأس ابنه نديم الغافي: ترسب تشاؤومي في داخلي.. قلت لك في اليوم الذي توقف فيه الإضراب وانتهت الثورة فلسطين ضاعت!..لا تقل كلاما كهذا، فلسطين لن تضيع ما دمنا موجودين فيها"[3].

وعن الجمال والحب والأنوثة، فالجمال في منظور نصرالله له أبعاد أخرى، تخطت المقاييس الحسية، لقد نجح في إبراز جمال كريمة الروحي لتختفي بجانبه المعايير الشكلية، فكريمة ظاهرة فريدة ذكية وجريئة ومتمردة، ونجح في إبراز جمال مريم وأحاطه بهالة من القداسة رغم تقدم سنها وابيضاض شعرها، وما زلنا كذلك نتخيل مرتا أنثى في غاية الجمال بعيدا عن المعايير الجمالية الشائعة رغم تقدمها بالعمر، فالأنغام التي تعزفها تضعنا وجها لوجه مع روح شابة تتفجر حيوية وعذوبة وأنوثة. لقد تحررت المرأة هنا من الصورة الحسية المضخمة التي ينبغي أن تمثلها في لغة الأدب ونظرة المجتمع،

---

[1] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص297

[2] أبو الهيجاء، عمر، ثلاثية الأجراس (عمل ملحمي جديد للاديب إبراهيم نصرالله)، صحيفة الدستور، السبت 9 آذار 2019م، تم الاطلاع بتاريخ 2021/8/2، الإثنين مساء، https://www.addustour.com/articles/1062221-

[3] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص93

وصرنا نرى حضورا لامرأة متواضعة الجمال، بثقافة عالية ووطنية مميزة، لتستقر في الذهن معـــايير جمالية من نوع آخر.

لقد كشف نصرالله أن الأنثى ليست مجرد جسد وإغراء جنسي، إنما جسد يمثل قيمة ثقافية تحمي وتـــدرأ عن صاحبتها العيون الشرهة والأيدي المتسللة[1]، وهذا ما أدى إلى إبراز المرأة في صورة فريدة مميزة، صورة الإبداع والريادة، إن انعتاق المرأة وتحررها اجتماعيًا يستدعي بالضرورة حضورها في مجالات الحياة كافة، خاصة الثقافية، وإذا ما اكتسبت المرأة ثقافة وتعليمًا، صار في يدها سلاحان قويان، أنوثتها وثقافتها. إن هذا الوعي هو رمز لرغبة وجودية في اللاوعي النسائي[2] الذي أدركـــه نصـــرالله بـــوعي الكاتب والفنان وأبرزه في ثلاثيته. المرأة هنا لا تدافع عن وجودها، هي تهاجم وتحتل مكانة الصـــدارة والفعل متجاوزة عقبات المجتمع وناسفة معايير الجمال، وهذا ما يفعله الجسد عندما يتحول إلـــى قيمـــة ثقافية[3].

ويتخلل السرد مشاهد تعبر فيها المرأة عن رغباتها الجنسية، ولكنها مشاهد مهذبة بعيدة عـــن الابتـــذال، جاءت ضمن إطار حميمي استمد أهميته من الواقع الخطير الذي تعيشه مع الرجل، وهي صـــورة مـــن صور حب الفلسطيني للحياة وتشبثه بوجوده وأرضه، وتأتي علاقة بشارة وماري لتوضح هذه الصورة، لقد أرقت الاحتلالَ فكرةُ التكاثر الفلسطيني، وحرص ناحوم على القضاء على رجولة بشارة من خـــلال تسديد ضربات على أعضائه التناسلية، لقد تبلورت في ذهنه هذه الفكرة الجهنمية من منطلق عنصـــري يقضي بإفناء الفلسطينيين ومنع تكاثرهم، وهنا وقفت المرأة موقفا بطوليـــا فـــي قبولهـــا الـــزواج دون الشكليات التي تعني النساء غالبا كحفل الزفاف، وساندت زوجها في تلك المرحلة الصعبة التـــي تحطـــم فيها بشارة نفسيا وجسديا، فكانت هي المبادرة والعنصر الداعم والفاعل لا الضـــعيف المستســـلم كمـــا درجت العادة. وتظهر هذه المبادرة النسائية في علاقة مرتا بإسكندر "نظرت إلى وجهه، وهالها كم كان

[1] الغذامي، عبدالله، المرأة واللغة، ص98

[2] ينظر: السابق، ص98

[3] السابق، ص110

حزينا... اندست في السرير إلى جانبه، التصقت به، أحس بها، فتح عينيه، قبلت جبينه، احتضنته، كانت دافئة.. التصق بها، سرى فيه فرح مباغت.. أحست بتلك البذرة تهبط إلى أعماق أعماقها، وتستقر هناك في روحها.."[1].

أما عن الحب، فقد عبرت المرأة الفلسطينية عن حبها وشغفها بزوجها وخطيبها وحبيبها، فرواية دبابة تحت شجرة الميلاد قائمة على فكرة حب مرتا لإسكندر الذي استجاب لطلبها الغريب، وعلاقة جورج وفاتن تكتمل وتتوحد، لقد كان هذا الحب سلاحًا قويًا في يد المرأة. ومجتمعيًا، نجد أن المرأة تتمتع بقوة عاطفية أكبر من الرجل إلى تلك الدرجة التي تمكنها من الرفض والتخلي دون خضوع أو انكسار، إنها كرامة الحب التي استمدتها من كرامة الوطن، فمرتا ترفض ادوارد وتتخلى عنه لأنه ما زال ينساق وراء تقاليد بالية ويفرط في حبه، وكريمة لا تجد عناء في التخلي عن زوج استهان بها وبعملها وأسرتها، لقد كانت قرارات قوية على مستوى عاطفي اجتماعي.

هذا النموذج النسائي الذي طرحه نصرالله في ثلاثيته هو من أرقى صور المرأة، فهي صورة مثالية تتضمن ملامح الجمال والثقافة والحضارة، بعيدا عن الصورة الاجتماعية الأخرى التي تتنوع بنماذج نسائية تعاني الظلم الاجتماعي والنظرة الدونية والضعف والاستسلام.

وعلى الرغم من هذا التطور على الصورة العامة فإن الصورة النمطية ما زالت تلقي بظلالها على المشهد الاجتماعي وتكشف عادات مجتمعية مضمرة، فبعض النساء في الرواية جاءت مهمشة، واتسمت شخصياتها بالانقياد للعادات والتقاليد والخضوع التام لسلطة الرجل والاستلاب الثقافي، وقد سيطر على شخصيتهن هذا التهميش لأسباب تربوية وثقافية واجتماعية، فشخصية زهيرة شخصية ضعيفة تابعة وأداة تحركها سلطة الذكر، وقد نجحت في كونها أداة طيعة حققت غايات زوجها ادوارد، فهي وسيلة للقرب من مرتا، ترقب أخبارها لايصالها لزوجها، جاء دور زهيرة في النص سلبيا، وبرزت في صورة

[1] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص124

المرأة القبيحة، والغبية، لا تتقن شيئا إلا الطاعة، ربما امتلكت زهيرة إمكانات خاصة، غير أن ضـــعف شخصيتها وتزعزع ثقتها والثقافة المجتمعية سلبت منها نقاط قوتها "كانت زهيرة فتاة قصيرة في السابعة والعشرين لا تتمتع بأي قدر من الجمال عيناها ضيقتان وفمها واسع"[1]، فظهرت في صورة منسجمة مع الأنساق المجتمعية التي تهمش الضعيف والقبيح خاصة المرأة، كما أشار الكاتب إلى عمرها ليؤكد أزمة مجتمعية أخرى وهي فوات قطار الزواج وأزمة العنوسة. غير أنها أتقنت دور الأم واستطاعت أن تربي بناتها تربية مميزة، وهذا الدور الأمومي هو الدور الإيجابي المنوط بالمرأة الذي لا تشوبه شائبة، حتـــى هذا الدور الذي اتقنته وصفته الثقافة بالضعف، فكثيرًا ما عزا الأدباء قديما هذه العاطفة إلى أن المـــرأة ضعيفة الخيال وهو حنو مرده البلادة وعدم الإحساس[2].

وقد استجابت كثيرٌ من النساء لهذه الثقافة، ومارسن على النساء ما يمارسه المجتمـــع الـــذكوري، هـــذه السلطة استمدتها المرأة من مكانتها الاجتماعية بوصفها أمّاً، تلك المكانة التي منحتها الاحترام والتقـــديس إلى حد "منح المرأة سلطة داخل الأسرة تمارسها ضد النساء من جنسها"[3]، لتنسحب هذه الفكـــرة علـــى الصورة العامة للمجتمع، لذا ظهرت مقولة (أكبر عدو للمرأة هي المرأة نفسها). فهي تحاول أن تحد من حرية ابنتها وتقدمها خوفا من المجتمع، راضخة للعادات والتقاليد[4]. فبربـــارا تقـــف موقـــف المجتمـــع الذكوري في طريق كريمة، وتحاول ردعها عن الخروج على عاداته، متخذة من مكانة زوجها الدينيـــة حجة على موقفها، فلا ينبغي لابنة رجل دين أن تمتهن الفن أو تقود السيارة، ثم يجن جنونها عندما تقدم ابنتها ليديا على قص شعرها، "تمردت ليديا ابنة الخامسة عشرة، قصت شعرها، وبذلك أصبح لـــدى الأم سبب آخر تضيفه إلى أسباب المصائب التي تلاحقها وصرخت في وجهها: ابنة القس ســـعيد والمعلمـــة بربارا تريد أن تكون مثل بائعات الهوى"[1]، إن مواقف بربارا ممعنة في الذكوريـــة والتبعيـــة الثقافيـــة

---

[1] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص29

[2] الغذامي، عبدالله، المرأة واللغة، ص40

[3] السابق، ص77

[4] ينظر: السابق، ص77

[1] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص84

والرضوخ للمجتمع. ثم إنها تفصح عن معانتها بسبب ابنتيها كريمة وكاترينا اللتين تشـبهان ملامحهـا متواضعة الجمال، فلا نصيب لهما في الحب أو الزواج[1]، إن العنوسة هي أكبر أزمات المرأة العربيـة خاصة الأم.

ونلحظ الرواسب الثقافية من خلال هوس المرأة بولادة الذكر، فلما أنجبت زهيرة الابنة الثانيـة تتـردد همسات النساء حولها "لا تنجب زهيرة سوى البنات، أتعرفين لماذا؟... كل هذا بسبب شـهر العسـل.. صمتت الجارة التي فوجئت بذلك التحليل الذي بدا لها منطقيا، وقالت: الحمدلله أن زوجي رفض طلبي"[2] في إقامة شهر عسل.

ورغم ما حققته المرأة من تقدم وما انجزته من حرية فما زالت تنصاع لسلطة الرجل، ولا تجرؤ علـى اتخاذ القرار وحدها، فمرتا تنظر إلى اسكندر عندما سنحت لها الفرصة للسفر مع فريد الأطرش وغنـاء (ليالي الأنس في فيينا)، وهي تعلم أنها تقف على أبواب الشهرة والتألق لو قبل بذلك. وكذلك كريمة التي تقدم على خطوة استخراج رخصة القيادة مترددة مليئة بالرهبة من أمها وأحاديث الناس، وقد اضـطرت كريمة أن تتجاهل كثيرا من ملامح أنوثتها وعنايتها بنفسها لتنخرط في هذا المجتمع وتمـارس مهنتهـا بسهولة، فهل جمال المرأة أزمة المجتمع الذكوري؟

ربما شكل الجمال أزمة في المجتمع الذكوري، وهذا ليس في المجتمع العربي فحسب، فشاؤول الذي لـم يستطع أن يقاوم جمال المرأة الفلسطينية فضل موتها على ذهابها لغيره، فقتلها، "**كانت جميلة أكثر ممـا يجب**"[1]، فالجمال كان تهمتها. وحظ كريمة الضئيل من الجمال هو ما ساعدها على اقتحام مجتمع يسعى إلى تسليع المرأة والتركيز على محاسنها، وهو السبب ذاته الذي جعل زوجها يهجرها بعد أقل من شهر

[1] ينظر: نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص71

[2] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص53

[1] السابق، ص478

على زواجهما[1]. ودمامة زهيرة هي ما جعلتها عديمة شخصية وتابعة وراضخة لطلبات ادوارد بلسان أخرس وعيون عمياء، بل زوجة جاسوسة تجلب له أخبار حبيبته[2]، معايير الجمال في المجتمع الذكوري هنا سحقت المرأة وهمّشتها.

وتوازت أزمات كاترين الخاصة مع أزمات فلسطين –من وجهة نظر أبيها– ففي النكبة حاولت فسخ خطبتها "ألا تكفي مصيبة ضياع فلسطين؟ هل تريدين فسخ الخطوبة فتحل علينا مصيبة أخرى.. الله بيعوّض يا بنتي"[3]، وفي النكسة كانت على وشك الطلاق "قال أبوها: يكفينا نكسة واحدة، لا تجعليها نكستين!"[4]، كان أبوها يتجاهل تأزمها النفسي بسبب زوجها ويحول دون تحررها من هذا الزواج، فاستعصاء فكرة الطلاق بسبب أبيها لتقضي عمرها كارهة مع سلامة الذي تشكك بوطنيته، هو دليل آخر على نظرة المجتمع الأبوي الذي يرى في طلاق المرأة عيبًا وعارًا بل نكسة، لقد ساوى الأب بين نكبات القضية الفلسطينية وطلاق ابنته، فكأن هذي الحياة الاجتماعية التي عانتها كاترين في ظل زوج يفتقر للمروءة والكرم، هي معادل لنكبة وطن ابتلي بأعداء غاية في السادية والهمجية وتعسر الخلاص منه. هذا النسق الاجتماعي جعل كاترين غارقة في خيالها أكثر من واقعها المزري، لقد طلقت سلامة ألف مرة في أحلام يقظتها[5]!.

ورغم أن دور البطولة للرجل في الثلاثية جاء متحضرًا ومتفتحًا ومساندًا لحرية المرأة وتقدمها، إلا أننا ما زلنا نلمح رواسب مجتمعية لدى بعض الشخصيات لم تستطع أن تتخلص منها، فادوارد رغم تعلمه وسفره وثقافته لم يتحرر من فكرة الرجل الشرقي الذي لا يتنازل عن كلمته أو موقفه، حتى لو كان هذا التنازل من أجل حبيبته أو زوجته، وعليه، فقد خسر حب حياته، وعانت زوجته كثيرًا بسبب حساسيته الزائدة تجاه أي كلمة تحوي في مضمونها الشرط أو التحدي أو التهديد.

[1] ينظر: نصرالله، إبراهيم، سيرة عين ص109
[2] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص122– ص124
[3] السابق، ص173
[4] ينظر: السابق، ص180
[5] ينظر: السابق، ص179

فالرجل هنا يريد أن "تشعر المرأة باستبداده ظنا منه أن الاستبداد هو السيادة"[1]، وهذا ما كان يظنه إدوارد لما رفض أن ينصاع لطلب الفتاة التي يحبها، ما اضطره لقاء هذا الكبرياء أن يعاني كل حياته ويقضيها نادما، كما أن زهيرة لم تكن ترغب أن "تكون على حق وزوجها على باطل"[2]، إنها الثقافة المتغلغلة التي تفترض أن الاستجابة لشرط امرأة أو تفوقها في الحوار ينال من رجولته وينتقص من كرامته.

حتى الجندي الإسرائيلي ناحوم رغم صغر سنه وثقافة والديه الغربية، انصاع لهذه الثقافة، ما يعني أنها ثقافة اجتماعية عالمية تزدري الأنثى وتحتقرها، وتقلل من شأنها، "ستقتله، فكر في ذلك، ستقتله امرأة عربية! امرأة عربية! وأحس بعار شديد"[3]، لقد كان جل همه ينحصر بالمرأة التي سيقتل على يدها، وهذا يذكرنا بسوفوكليس الذي أوصى ابنه كريون في مسرحية انتيجون (Antigona): "يجدر بالمرء أن لا تلين له قناة أمام امرأة، بل من الأفضل له أن يطاح به من الحكم على يد رجل، وبذا لن يسع أحد أن يدعي أننا هزمنا على أيدي النساء"[4].

وعليه، فإننا ما زلنا نقرأ في الرواية العربية أن الرجل هو الأنموذج الأمثل الذي يحتذى به، وهو القوي الآمر الناهي، فإذا وصفت امرأة بالشجاعة والبطولة شبهت بالرجال، مثل قول فاتن منتقدة دموع جورج عندما هدم الجيش بيت أم خليل "الرجال لا يبكون هنا"[5]، وكذلك:"السجن للرجال"[1]. والعكس صحيح، إذا أُريد ذمّ رجلٍ عُيّر بأنه ضعيف كالنساء مثل قول كاترين لسلامة: "إنت أو أمك ما في فرق"[2]. فما زال الرجل هو الأنموذج الأمثل الذي يقاس عليه، وما زالت المرأة هي المثال الأدنى الذي يزدرى به.

---

[1] الغذامي، عبدالله، المرأة واللغة، ص34

[2] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص67

[3] نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص16

[4] سوفوكليس: أنتيجونا، تراجيديات سوفوكليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996، ص 182

[5] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص426

[1] السابق، ص269

[2] السابق، ص173

فالمرأة هنا مضطرة للقتال على جبهتين، السطوة التقليدية التي تفرضها الثقافة المجتمعية والرسوخ الحضاري للدور النسوي[1]، وحرب على مستوى آخر تعددت صورها في النص الروائي، تمثلت في إثبات الذات والنجاح في المهمة التي ارتادتها، وتحويل ضعفها إلى أدوات قوة نضالية لا تقل بطولة عن بندقية الجندي.

وبين هذا وذاك فقد حملت التجارب النساء على التمسك بحقهن ووطنهن، ولم يواجهن تلك المحن بالقنوط والتذمر، إنما بالصبر والعمل حتى آخر نفس، إنها صور بمنتهى الإيجابية والدلالة، صور خارقة هزت الكيان المحتل في صميمه، وأثارت إعجاب الرجل الذي وجد نفسه يحتاج المرأة أكثر فأكثر، يحتاج عزفها وصورها وحنانها ووجودها وثناءها، يستشيرها ويتأثر بها وينهار لفقدها.

وعليه، يمكن القول إن نصرالله أنجز إشكالية المرأة هنا من خلال صراعها مع العدو بالدرجة الأولى، وصراعها مع الواقع الاجتماعي ثانيا، وصراعها مع نفسها واختياراتها ثالثا، وهو نموذج متكامل أفصح عن الوضع السياسي والاجتماعي والنفسي للمرأة.

دور المرأة في هذه الثلاثية تجاوز الدور الهامشي، كما تجاوز دور البطولة الاعتيادي والنمطي، فالمرأة هنا عنصر أساسي لا نصف، محرك للأحداث باتجاهات متعددة، مؤثرة اجتماعيًا وسياسيًا وفنيًا، وربما كان للثقافة الاجتماعية في البيئة الفلسطينية المسيحية خصوصية ساعدت المرأة في تحرّرها ونيل حقوقها وممارستها وظائف فريدة. إن سلطة المرأة وتأثيرها تفوق أحيانًا سلطة الرجل، غير أنها سلطة غالبًا خفية، فهي قادرة على التغيير بيدها وبلسانها، إنه الأثر الذي تزرعه في صغارها.

المبحث الثالث: صورة الآخر.. الاحتلال الصهيوني

يشتمل موضوع الصورة الأدبية في الرواية فيما يشتمل على صورة الآخر، فما زالت النظرة إلى الآخر تستند إلى موجهات الماضي والحاضر والمستقبل في الذاكرة الفردية والجماعية، ومازالت تحكمها

[1] ينظر: الغذامي، عبدالله، المرأة واللغة، ص32

الصورة النمطية التي أبرزها الأدب، فالآخر هو المختلف المغاير، ومصطلح الآخر في لغة السرد هـو "تعبير عام يغطي الحالات التي يُعترف فيها بالاختلافات الثقافية التي تشكل الأساس لهوية ال(نحـن)"[1]. والهوية الذاتية هنا مصطلح واسع يعرّف به الإنسان عن نفسه وثقافته وفكره، كما يرتبط بالدين والوطن والعرق[2].. فمعرفة الإنسان بذاته وهويته تجعله يميز من يشاركه ذلك، ومن يقف على الطرف النقيض، لتتشكل بفعل هذه النظرة ثنائية (الأنا والآخر). وتتشكل هذه الهوية في أعماق الذات عندما يحس المـرء أن ثمة ما يهدد وجوده، فيبحث عن شيء أصيل يركن إليه مثل الانتماءات ومكونـات تتعلـق بطبقتـه وموروثه وعمره وجنسه وغيرها من الثوابت التي تمنحه خصوصيته، التي يمكـن أن يسـتهدفها هـذا الآخر[3].

وحري بالذكر أن صورة الآخر تعددت في الأدب العربي، ولم تكن كلها سلبية، ولم تكن صورة ثابتـة، وبقيت رهنا بتغير الأهواء، تتجاذبها الحسنات والسيئات وتتحكم بتوجيهها نرجسية الأنا والميول العامة[4]، فمن الأدباء من انبهر بهذه الصورة' ورأى فيها قوام النظام والتحضر والعقل، ومنهم من ازدرى الآخر ورأى فيه صورة الاستعمار والعنصرية والابتذال، ومنهم من وقف موقفا وسطيا بين التيارين ووضـع العلاقة في إطارها التاريخي لكي يبني علاقة موضوعية بعيدا عن الانبهار أو التعصـب، بعيـدا عـن التعميم الذي يتجاهل دور الظروف التاريخية والسياسية التي تصنعها الحروب والمنافسات[1].

والآخر ليس العدو فحسب، بل هو فكرة أكثر اتساعًا، ولعل مرد هذا الاتساع الذي يشتمل صورًا متعددة للآخر راجع إلى استشعار الكتاب العرب أهميته في الخطاب الثقافي خاصة في العصر الحديث، فالآخر ليس مقتصرًا على الغربي أو المستعمر، فثمة نماذج للآسيوي والأفريقي، وقد تتبدى صورة الآخر فـي

---

[1] سالمين، مبارك، لماذا صورة الآخر في السرد، العربي، جامعة عدن، 2018/9/28م، تم الاطـلاع: 2021/8/17 الثلاثـاء مسـاء، https://www.al-arabi.com/s/26525

[2] ينظر: الحربي، صالح بن عويد، دراسات صورة الآخر في الأدب العربي وأثر إدوارد سعيد دراسة مقارنة، مجلة جامعة طيبة، العدد 20، 2019م، ص163

[3] ينظر: حمود، ماجدة، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، الكويت: عالم المعرفة، 2013م، ص15

[4] ينظر: طنوس، جان نعوم، صورة الغرب في الأدب العربي المعاصر، ط1، بيروت: دار المنهل اللبناني، 2009م، ص7

[1] ينظر: الحربي، صالح بن عويد، دراسات صورة الآخر في الأدب العربي وأثر إدوارد سعيد دراسة مقارنة، ص164

هيئة الصديق والزوج والخادم[1]، غير أن هيئة العدو الصهيوني هي أول ما يتبادر للذهن عنـدما يتعلـق الأمر بالرواية الفلسطينية، وذلك لارتباطه بفكرة الاحتلال، فالصراع العميق التاريخي أثر فـي بلـورة الفكرة وتوجيهها[2]، حيث ان الثقافة العربية تابعت "تنميط الشخصية اليهودية ضمن قالـب شـامل مـن الرفض والعداء، بوصفها شخصية غريبة عن المنطقة، اغتصبت الأرض وشرّدت أصحابها، وأقامـت وجودها الملفق الراهن على جثث أبناء المنطقة العربيّة، وتهديم ما بنوه عبر آلاف السنوات[3]".

وكثيرًا ما تأتي صورة الآخر نقيضًا لصورة البطل، وندّا لها، وبما أن الصورة المعتـادة للبطـل هـي الصورة الإيجابية والخيّرة، فإن صورة الآخر تأتي مشوهة ترفل في رداء التعصب الديني أو الاختلاف الثقافي المصحوب بالعنصرية والتأزمات النفسية. ولاستظهار ملامح هذه الصـورة لا بـد مـن فهـم شخصية الآخر وكشف ملابساتها وإيجابياتها وسلبياتها ودورها في صناعة الأحداث وتأزمهـا، ولا بـد كذلك من استجلاء أيديولوجيتها وقناعاتها ومدى تأثيرها، بالإضافة إلى تبين سلوكها وأفعالها.

والصورة التي رسمها الأدب الفلسطيني للآخر المحتل صورة شديدة الوضوح تتسم بالصدق والواقعيـة؛ ذلك أن الآخر فيها ليس مجرد فكرة أو منتج ثقافي، بل واقع متجسد في مشروع استيطاني خطير قـائم على أيديولوجيا دينية وعقائدية، ومخطط له منذ زمن، ومدعوم بتأييـد غربـي متحيـز، وتكنولوجيـا متقدمة[1].

والآخر الذي يطالعنا في الرواية الفلسطينية غالبًا هو المحتل الصهيوني نظرًا لحضوره القوي في حيـاة الفلسطيني، لقد أبرز نصرالله مكونات هذه الشخصية من خلال نموذجين: نموذج سـلبي موغـل فـي التطرّف هو ناحوم ووالده موشيه ووالدته نتالي، والجنود والضباط في جيش الاحتلال، ونموذج آخر هو

[1] ينظر: حمود، ماجدة، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، ص8

[2] ينظر: الحربي، صالح بن عويد، دراسات صورة الآخر في الأدب العربي وأثر إدوارد سعيد دراسة مقارنة، ص175

[3] صالح، صلاح، سرد الآخر.. الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ص197

[1] ينظر: المتوكل، طه، صورة الآخر في الشعر الفلسطيني (1994–2004)، ط1، رام الله: الشعار، 2005م، ص5

هلمان ويوسي، وهو نموذج أقل تطرفًا، لكن حضوره قليل وأثره ضعيف، يعبر عـن فكـر فـردي لا جمعي، وعن حالات قليلة وخاصة.

لقد جاءت صورة الآخر الصهيوني هنا ممثلة بناحوم بالدرجة الأولى صورة معروفة ومعتادة لما جـاء عليه الدور اليهودي المحتل وأفعاله التي تتسم بالبطش والتنكيل والتخريب والقتل، وهي أفعـال معتـادة للآخر المحتل، وتأتي الأحداث في الثلاثية؛ لتؤكد هذا الحضور، إذ تحفل من أولها إلى آخرها بتفاصـيل سياسة المحتل المتطرفة التي تتخذ من الآلة الحربية العسكرية والأسلحة وسيلتها في إذلال الشعب وقمعه واستهداف ثوابته وملامح هويته. هذا إلى جانب الكيد وتدبير المؤامرات والحيل السياسية الكفيلة بامتلاك المكان واحتلال الأرض وتسهيل هجرة اليهود إلى فلسطين، وقد مثّل هذا الدور موشيه وليفي.

غير أن الصورة الجديدة للآخر المعتدي تمثلت في شخصية نتالي أم نـاحوم، فهـي صـورة مخالفـة للصورة النمطية الدارجة للمرأة في جيش الاحتلال، تلك الصورة التي تبرزها عميلة وجاسوسة تعمـل بشكل خفي لصالح كيانها[1]، أو صورة المومس التي توقع بالشباب وتشغلهم عن وطنهم وتبتزهم[2]، إنمـا جاءت أقرب إلى الصورة العسكرية بداية، فهي أنموذج للمجندة التي تتدرب على السلاح وتستعد للحرب وتحتال على جيرانها العرب؛ لتحقق مصالحها، ثم تأتي في صورة ثانية أخطر هي صورة الأم المربيـة والمحرضة التي تعدّ جيلًا مشبعًا بالكراهية والحقد تجاه الآخر، تسعى لزرع فكرة العداء ومسخ العقـول بالأدلة والبراهين الدينية والتاريخية الزائفة، وترسخ صورة الآخر وتنمي العداء له.

لقد برزت صورة الآخر (نتالي) في أبعاد متعددة، وأماطت الرواية اللثام عن همجية المحتـل وغـدره ملخصة في شخصيتها، قولًا وفعلًا، فالفعل يظهر من خلال استرجاعات ماضيها مع جارتها الفلسطينية، "أمك التي كانت تضع أخوتك عند أم خليل لترعاهم، وعندما جاءت أيام النكبة أشهرت السلاح بوجههـا

---

[1] ينظر: زراري، سارة، صورة الآخر اليهودي في شعر محمود درويش دراسة في نموذج، رسالة ماجسـتير، جامعـة العربـي بـن مهيدي، 2013م. ص66

[2] ينظر: حمود، ماجدة، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، ص172

وطردتها من بيتها"[1]، فنتالي تخدع أم خليل وتوهمها أنها تذهب لتلقي العلاج، في حين أنها كانت تذهب؛ لتتدرب على حمل السلاح؛ لتتمكن من الاستيلاء على بيتها، وفي المقابل تعتني أم خليل بولـديها تهـتم بطعامهم والترفيه عنهم[2].

كما حضرت نتالي بوصفها مؤثرًا على ابنها ناحوم من خلال التحريض المستمر بتعابير غارقـة فـي العنصرية والتحلل من كل إنسانية، فلم يكن هو إلا طفلًا تعرض للتضليل؛ كي يتخلـى عـن إنسـانيته ويتحول تدريجيًا إلى قاتل[3]، ويتمظهر هذا التأثر من خلال لازمته التبريرية التي كان يريح بها ضـميره بعد كل جريمة يقترفها: "لو لم يكونوا مذنبين، يستحقون العقاب، لما أرسلهم القدر إلي لأنـتقم مـنهم"[4]، وهي فكرة زرعتها أمه في ذهنه منذ طفولته تجاه الآخر. هذا الخطاب القيمي في حوار ناحوم مع أمـه التي تبرر قتل الفلسطينيين لكونهم يهددون وجود الإسرائيليين نتج عن مرويات الهولوكوست التي تسوغ الإبادة، فهي لم تتخل عن دور المحرض على الانتقام من أشخاص لا علاقة لهم بما حل بشعبها[5]، كمـا جاءت متأثرة بالقناعات الدينية الصهيونية التي ما زال زوجها موشييه يرددها ويزرعهـا فـي أذهـان عائلته[1].

وتتمظهر طباع هذه الشخصية من خلال سلوكياتها المرضية التي لا تخفى حتى على ابنها، لقد وصـف هلمان أمه بأنها مريضة بمرض اسمه (هو)، وبسببه تتيح القتل والتشريد والتعذيب.. تستولي على بيـت ليس لها وتستشعر وجود أصحاب البيت فيه.. أرواحهم فيه، فتصرخ بجنون: هذا بيتي هذا بيتي لماذا لا يرحلون؟.. وتنزع الصور تمزقها وتستبدلها[2].

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص412

[2] ينظر: السابق، ص449

[3] أبـو شـهاب، رامـي، «ظـلال المفـاتيح» لإبـراهيم نصـر الله: المحـو ومقاومـة الظـلال، https://www.alquds.co.uk/%D8%B8%D9%84%D8%A7%D9%84-

[4] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص349

[5] ينظر: أبو شهاب، رامي، «ظلال المفاتيح» لإبراهيم نصر الله: المحو ومقاومة الظلال.

[1] ينظر: نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص449

[2] ينظر: السابق، ص450

استخدمت (نتالي) كل الوسائل المتاحة لها؛ لقهر الفلسطيني وإخراجه من أرضه ومسخ ثقافته وتجريده من هويته، وسعت لتأسيس جيش تحركه الأحقاد والكراهية تجاه صاحب الحق، وشخصية ناحوم السادية هي خير دليل على هذه التربية. فنتالي هنا تجسيد لصورة الآخر المعتدي وأداة من أدوات الصهيونية الفاعلة المؤثرة التي لم يقل حضورها عن حضور القادة المخططين في الكيان، أو عن حضور البندقية والدبابة وآلات الموت، وهي صورة خطرة قامت على تمثيل دور الصديق والجار الودود، مخفيةً طباع الغدر حتى تتمكن من تحقيق أهدافها، فأي غدر أشد من غدرها لجارتها المسالمة؟ وأي تناقض في العاطفة والأمومة بين مريم وبينها؟ "إنه وضع طباقي بين منظورين قيميين أخلاقيين"[1]، يبلور ثنائية الخير والشر بوضوح. إن هذه الأيديولوجية المضللة هي أساس إنشاء هذا الكيان المتطرف وأساس التربية السادية لأبنائهم، وهذه الأيديولوجية لن تفرز بطلا فنيا إنسانيًا ولا تاريخيًا وسياسيًا، إنما تفرز البطل المضاد للإنسانية، بطلًا غير سوي، في حالة تمزق دائم وقلق وجودي واستعداد للجريمة[2].

إذن تشكلت هذه الصورة الواقعية للآخر نتيجة التجربة والواقع، فالآخر الصهيوني هنا يمارس سلطة القمع ضد الفلسطيني، ويسعى بكل ما أوتي من قوة وجهد إلى تجريده من هويته، وطمس حضارته وإلغاء وجوده. والعنوان: دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، يشير إلى طرفي نقيض: الدبابة والعيد، القتل والفرح، الإسرائيلي والفلسطيني، هم ونحن.

فالآخر في الصورة السابقة ذو دين مختلف ولغة مغايرة وثقافة عدوانية وفكر خطير، يظهر أثره على شريحة خطيرة هي شريحة الجندي المحتل، يسعى إلى إنماء نوازع الشر، وممارسة القتل وتبريره والاستقواء على الضعفاء والإسقاط المرضي على الأبرياء. لقد نجح النص الأدبي في كشف حقيقة الآخر وصورته المشوهة، وكشف زيف تحضره، ليظهر لنا أُمًّا تنشئ جيلا تملؤه الأحقاد الصهيونية

---

[1] أبو شهاب، رامي، «ظلال المفاتيح» لإبراهيم نصر الله: المحو ومقاومة الظلال، -https://www.alquds.co.uk/%D8%B8%D9%84%D8%A7%D9%84

[2] ينظر: عبد القادر، محمد، ثلاثية الأجراس لإبراهيم نصرالله، جمالية التشكيل وقوة الدلالة، -http://alrai.com/article/10502566/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A3%D9%8A

وتحركه الأيدولوجية الاستعمارية، وأبًا يغذي هذه النوازع، وكيانًا كاملًا بني على هذه الأسس الدينية والتاريخية الزائفة.

أما عن النموذج الثاني للآخر، وهو اليهودي الأقل تطرّفا، فليس إلا مواقف فردية انشقت عن الفكر الجمعي الصهيوني، وذكْرُها يتأتّى في إطار الموضوعية التي سعى الكاتب من خلالها إلى تعرية الآخر السلبي أمام نفسه، وإظهار تعاميه عن الحقيقة وإنكارها حتى لو لم يعترف بذلك، وتتكشف سوآته أكثر إذا قورن بوجهه الآخر وإن كان وجهًا باهتًا، فوجود الصوت الرافض ولو همسًا أفضل من انعدامه تمامًا، ويمكن إبراز ملامح هذه الصورة من خلال شخصيتي هلمان ويوسي.

هلمان هو ابن نتالي وموشيه والأخ الأصغر لناحوم، نشأ في عائلة متطرفة شديدة العداء للآخر، فوالده موشيه يخطط ويسهل الهجرة لفلسطين ويتخذ الكاميرا سلاحًا ثم البندقية، وينشر أفكارًا دينية مزيفة تدعو للهجرة والسلب والقتل، ووالدته نتالي تتدرب على حمل السلاح، وتربي أبناءها على الانتقام، وترسخ في نفوسهم حقائق زائفة قائمة على السلب والقتل، وأخوه ناحوم كان ربيب ذينك الأبوين المتعصبين، كان موغلًا في التطرف والشر جامعًا لأطرافه، وهلمان ينشأ في الجو ذاته، غير أنه يبحث عن الحقيقة ويرفض ادعاءات أسرته ودولته، رفض امتلاك البيت الذي سلب من جارتهم الفلسطينية عنوة، وشهد محاولات أسرته تضليل الحقائق وتمزيق الصور في البيت[1]، رفض أفكارهم العقائدية التي ترى في اليهود شعب الله المختار، وبالتالي يحق لهم الاعتداء على غيرهم من الضعفاء، رفض سياسة دولته القائمة على الإبادة وتحليل القتل لتحيا فوق جثث الأبرياء، "منذ أن وضعت البندقية في أيدينا لم نتوقف عن القتل، نحن نوجه بنادقنا إلى أجساد من لم يقتلونا... إننا نقتل ونقتل ونقتل.. هذه دولة مريضة يا ناحوم.. تحتاج مصحة أكثر مما تحتاج إلى وزراء وكنيست ورؤساء[2].. ستقول كما قال أبي: إن الله

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص184

[2] السابق، ص448

وعد أجدادنا قبل ألفي عام، بهذه الأرض! ولكنني على يقين من أنه لم يعدني بهذا البيت الذي طردنا منه أصحابه"[1].

لم يستطع هلمان أن يحقق شيئًا إلا أن يؤلف كتابه "كنت ابنًا للضحية"، الذي فضح فيه ممارسات اليهـود وتحديدًا أبيه وصديقه ليفي وقصة استبدال البندقية بالكاميرا وغدر أمه بجارتهـا الفلسـطينية، وأحـرج عائلته إلى الدرجة التي دفعتهم للاختفاء عن الأنظار أيامًا عدة، وإلى الدرجة التي دفعت أخاه نـاحوم أن يتوعده بالقتل.

لقد أدرك هلمان إشكالية المحتل اليهودي في فلسطين، فبالإضافة إلى أنه احتلال قبل كـل شـيء، هـو محاولة لتضخيم الذات واحتقار الآخر المختلف، فاليهود يعدون أنفسهم شعب الله المختار، ما ولّـد فـي أنفس المعتدين منهم نزعة الاستعلاء والتطرف، وأباح لهم الانتهاكات ضد من يختلف عنهم، ومما قالـه عن اليهود: "إنهم مرضى يعانون من مرض اسمه (هُوَ)!.. إنهم يحـاربون الحاضـر وكأنـه قـاتلهم، ويلصقون صورة هو على وجه كل شخص يريدون قتله أو تعذيبه أو تشريده.. هذه الدولة تشن الحروب على الماضي، دون أن تستوعب أن الماضي لا يمكن قتله إلا إذا استطاعت أن تعيش حاضرا نقيضا له، وهم لا يعيشون هذا الحاضر، ولذا لن يكون لها مستقبل. هذه الدولة بلا مستقبل"[1].

لقد حاول هلمان بناء علاقة صحية على أسس معرفية استند فيها على التاريخ والواقع والحقائق بقدر ما استند على إنسانيته وعاطفته. واختار لنفسه مكانًا آخر أكثر أمنًا بعيدًا عن أسرته التي كانت في وضـع استعداد لإبادة كل ما يعيق طريقها المنحرف وسيطرتها المزعومة، وقام بدوره الأخلاقـي مـن خـلال رفض الخدمة العسكرية، ورفض امتلاك البيت المسلوب، ومجادلة أسرته جدالًا أثار جنونهم واستياءهم، من خلال تأليف كتاب يهاجم فيه الظلم والعنصرية الصهيونية، ويشهد شهادة حـق تنصـف المظلـوم والمضطهد.

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص449

[1] السابق، ص450

وتأتي شخصية الضابط يوسي في جيش الاحتلال لتعكس أنموذجًا للآخر الرافض للظلم والعنف، كـان يحاول خلق علاقة مودة مع أسراه الفلسطينيين، ولم يكن يلجأ للعنف، "كان يوسي من مجموعات السلام الآن، وغير راض عما تقوم به دولته، ولديه الشجاعة بأن يتحدث عن ذلك مع أسراه، الذين يلقي القبض عليهم بنفسه"[1]. غير أن رفضه مقيد وخجول؛ فهو يخشى جنوده إذا عبر عن موقف تجاه الآخر، ولمـا طلب بشارة منه أن يوقف اعتداء جنوده على الصيدلاني أثناء اعتقاله، تردد وكان إقدامه محفوفًا بالحذر "ترجل يوسي من صندوق العربة، سار نحوهم، يتقدم خطوة ويتراجع خطوة، خائفًا من ردة فعل جنوده. هذا يكفي! قالها بصوت منخفض، لم يسمعوه، واستمر الضرب، فأعاد يوسي ما قاله بصوت أعلى، ولم يتوقف الضرب، عندما انتهوا منه، التفت الجنود إلى يوسي، قال أحـدهم: لـم نسـمع مـا قلـت يـا سيدي"[2].رغم قلة هذا النموذج، إلا أنه نموذج مسالم يرفض العدوانية والعنف، ويعكـس صـورة أكثـر إنسانية قياسًا بالصورة العامة، لكنها صورة باهتة، إن مثل هذه الرؤية المتزنة للآخـر التـي أبرزهـا نصرالله من خلال شخصيتي هلمان ويوسي تدل على أنه جانَبَ التطرف وآثر الإنصاف وبث الأمل ولو ببارقة ضعيفة.

من هنا يتضح أن للأوضاع السياسية دورًا في تمظهر صورة الآخر وتكشّف ملامحه النفسية والسلوكية، بالإضافة إلى العقيدة اليهودية بوصفها دينًا "فطبيعة المعركة مع العرب في نظر الإسـرائيليين لا تعـدو كونها حربًا عقدية بالدرجة الأولى، وسعيًا لإفناء العنصر العربي في فلسطين بالدرجـة الثانيـة"[1]. لقـد أفصحت لغة الرواية بصورة جلية عن زيف الآخر وصورته المنمقة وخطورته، كما كشفت عن بعـض ملامح الاعتدال الباهتة لدى شخصيتين: هلمان ويوسي، غير أنها صور فردية خجولة وغيـر مـؤثرة، سرعان ما تتوارى خلف نوازع الشر والحقد الذي ترفل به صورة الاحتلال البغيضة بصفة عامة.

---

[1] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص419

[2] السابق، ص420

[1] زراري، سارة، صورة الآخر اليهودي في شعر محمود درويش دراسة في نموذج، رسالة ماجستير، ص47

الفصل الثالث

جماليات البناء والتشكيل الفني

المبحث الأول: العتبات النصية

دفعت فكرة معالجة النص بوصفها وحدة متكاملة النقادَ حديثًا إلى الالتفات لموضـــوع العتبـــات[1]، فقــد أضحت العتبات النصية نصوصًا قائمة محيطة بالعمل الأدبي، وشغلت فكرة التأويل المشتغلين في النقــد ودفعتهم إلى إيجاد آلية للعبور نحو النص قبل قراءته. وقديمًا، تحدث النقـــاد عـــن براعـــة الاســـتهلال والمطلع، وعدّوه عنصرًا مهمًا في عملية الإبداع، فالجاحظ يرى "أن لابتداء الكلام فتنة وعجبًا"[2]، والتفت ابن رشيق القيرواني لجمالية المدخل وسماها حسن الافتتاح، يقول: "إن حسن الافتتاح داعية الانشـــراح، ومطية النجاح"[3]، واضعًا لذلك شروطًا ومعايير تتعلق بطبيعة اللفظ ودقة المعنى ومناسبة المحتوى، مـــا يعني اهتمام الأقدمين بفكرة التلقي وأهمية المدخل في لفت انتباه الجمهور وجذب القرّاء.

والعتبة في اللغة هي "أسكفة الباب التي توطأ"[4]، و"خشبة الباب التي يوطأ عليها، وهـــي كـــل مرقـــاة"[5]. فالنص أشبه ما يكون بالبناء المعماري، ويشكل البناء الخارجي أو العتبة أول مخبر عن ماهيته، لتـــأتي بعد ذلك العتبات والأبواب فتفصح عن مضمون هذا البناء ومحتواه[6].

والعتبات مصطلح نقدي غربي حديث شاع في القرن العشرين، وله ألفاظ أخرى عدة ناجمة عن التبـــاين في ترجمة المصطلح، مثل: المناص، والمتعاليات، والمتعالقات النصية، والنص الموازي، غير أن لفـــظ العتبات هو أكثر شيوعًا؛ لأنها أكثر دلالة على الترابط والاتصال والتفاعل[1].

---

[1] ينظر: بلعابد، عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)،ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008م، ص14

[2] الجاحظ، أبو عثمان بن بحر، الحيوان، تحقيق، عبد السلام هارون، ج1، بيروت: دار الجيل، ص119

[3] القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، ج1، باب المبـــدأ والخروج والنهاية، بيروت: دار الجيل، 1981م، ص217

[4] ابن منظور، لسان العرب، ط3، بيروت: دار صادر، 1994م، مادة ع ت ب

[5] أنيس، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، ط3، القاهرة، 1972، ص611

[6] ينظر: بلعابد، عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص19

[1] ينظر: لحميداني، حميد، عتبات النص الأدبي، بحث نظري، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي في جـــدة، مـــج12، ع46، 1423 شوال، ص23

وقد بات موضوع العتبات النصية يشغل حيزًا في الدرس النقدي العربي، وذلك بوصفها نصوصًا موازية للنص الأصلي، ومكونًا أساسيًا من مكونات العمل الإبداعي، وتكمن أهمية هذه النصوص في دورها الترويجي للعمل، وأثرها على المتلقين جمهورًا كانوا أم قراءً، كما تعود أهميتها إلى أثرها الدلالي والجمالي، فهي جزء من القيمة الإبداعية للنص، لأنها تؤثر في خلق الانطباع الأول، وتوجيه طبيعة التأويل وتشكيل نظام إشاري ومعرفي[1]، فالغلاف بمحتوياته هو واجهة الكتاب ومصدر شهرته، والعنوان في الصحافة بأنواعها هو الطريق السريع والمختصر الواصل بين المتلقي والمضمون، وهذا ما ينسحب على المسرحية والأفلام السينمائية واللوحات التشكيلية والفنون بأنواعها.

وقد تعددت تعريفات المناص في النقد، إذ يرى الناقد دريدا أن المناص هو منطقة خارج الكتاب، "فهو الذي يحدد الاستهلالات والمقدمات والتمهيدات والديباجات والافتتاحيات.. وهي أدوات لجعل النص مرئيًا قبل أن يكون مقروءًا"[2].

أما فيليب لوجون فيرى أن "المناص هو الحواشي أو أهداب النص، وهي التي توجه القراءات وتتحكم بها"[3]. ويتفق مارتان بالتار مع جينيت في تحديد مصطلح المناص بدقة منهجية، فهو "مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب وعناوين الفصول والفقرات الداخلة في المناص، أضف إلى ذلك التصدير والذيول والفهارس والفواتح والخواتم، ودور النشر والملاحق..."[4]، ويرى تي أم توماس أن المناص "يكشف عن البنى العميقة للكتاب"[5]. وقد تعمق جينيت في هذه القضية تعمقًا نقديًا متأثرًا بمرجعياته اللسانية والسيميائية فرأى أن المناص: "مجموعة

[1] ينظر: عبيد، محمد صابر، سحر النص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2008م، ص119

[2] بلعابد، عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص29

[3] السابق، ص30

[4] السابق، ص30

[5] السابق، ص31

من الملفوظات اللسانية الدالة القابلة للحفر والتأويل"[1]، وهو "ذلك النص الموازي للنص الأصلي، فلا يعرف إلا به ومن خلاله"[2].

إذن، العتبات بشكل عام هي "مفاتيح إجرائية أولية تمكن القارئ من التوغل التدريجي في عوالم النص.. ما يكرس الارتباط العضوي العميق بين الطرفين"[3]. حيث إنها تقع في المنطقة الوسطى الفاصلة بين الداخل والخارج، هي الحدود نفسها التي تشرح الارتباك[4]. ويرى لحميداني أن المقدمة والنهاية هما عتبتا النص بامتياز، وهما المناصان الأبرز والأهم، "فالأولى عتبة الدخول للنص، والثانية عتبة الخروج منه"[5]، وكأن تلك المنطقة هي البهو الذي يشجعنا على الدخول أو الرجوع قبل الوصول.

وقد صنف جينيت المناص إلى نوعين: المناص النشري الافتتاحي (مناص الناشر) وهي كل ما يتعلق بالناشر في صناعة الكتاب وطباعته وتشتمل الغلاف والجلادة وكلمة الناشر والإشهار والحجم والسلسلة ودار النشر، وتضم النص المحيط والنص الفوقي، فالنص المحيط مثل الغلاف، وصفحة العنوان والجلادة وكلمة الناشر، أما النص الفوقي فيضم الإشهار وقائمة المنشورات والملحق الصحفي لدار النشر[6].

والثاني المناص التأليفي (مناص المؤلف)، ويتكون من النص المحيط التأليفي مثل عنوان الكتاب الرئيس والفرعي والصورة المصاحبة للغلاف، والاستهلال والمقدمة والإهداء والتصدير والملاحظات والهوامش

---

[1] بلعابد، عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص27

[2] السابق، ص27

[3] قطوس، بسام موسى، مقاربة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائي لإبراهيم نصرالله، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج، 15، ع1، 2018، ص82، تم الاطلاع بتاريخ: 2021/5/18، الثلاثاء مساء، https://aauja.yu.edu.jo/images/docs/v15n1/v15n1r4.pdf

[4] بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص42

[5] لحميداني، حميد، عتبات النص الأدبي، بحث نظري، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي في جدة، مج12، ع46، 1423 شوال، ص8

[6] ينظر: بلعابد، عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص44

والحواشي. وعليه، يمكن تفصيل الحديث عن هذه المناصات من خلال تقسيمها إلى عتبـــات خارجيـــة للرواية وعتبات داخلية[1].

أولًا: العتبات الخارجية

وهي صفحة الغلاف المرئية التي تشكل الواجهة الأساسية للكتاب، وفيها اسم المؤلف والعنوان وجـــنس العمل وصورة الغلاف، ورغم أن الصورة ليست نصًا إلا أنها تظل علامـــة ســـيميائية قابلـــة للتحليـــل والتأويل[2]، وتحوي صفحة الغلاف المناصات الآتية:

- **اسم الكاتب أو المؤلف**

يعد اسم الكاتب من بين العناصر المناصية المهمة فلا يمكن تجاهله، ذلك أنه الإضاءة التي تقيم فرقًا بين المؤلفين والكتّاب، فالاسم يثبت الهوية، وملكية النص، ويظهر الاسم غالبًا في صفحة الغلاف في الأعلى بخط بارز[3]، ولا يمكننا الحديث عن هذه العتبة بوصفها مدخلًا للنص دون المعرفة المسبقة بإنتاج الكاتب وأسلوبه، وهذا يعتمد على ثقافة القارئ وخبراته ومعرفته بصاحب الاسم وإبداعه الشعري والروائي.

واسم المؤلف هنا إبراهيم نصرالله، والاسم بحد ذاته "علامة ذات حمولة سيميائية تعطي العمل مشروعية التوثيق"[4]، كما جاء الاسم هنا مجردًا من أي مسمى أو لقب أو تجسيد ذاتي لرحلة إبداعه، فالاسم وحـــده يكفي لأن يتبادر إلى ذهن المتلقي إنه قبالة كاتب فلسطيني مقاوم، وفنان متنوّع يركـــز علـــى القضـــية الفلسطينية، هذا الاسم سيوجه القارئ إلى نوع القراءة التي بين يديه قبل الشروع بقراءتها، "فهـــو أمـــام قراءة جادة لكاتب ملتزم وصاحب رسالة نضالية وإنسانية"[1].

---

[1] ينظر: قطوس، بسام موسى، مقاربة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائي لابراهيم نصرالله، ص85

[2] ينظر: السابق، ص85

[3] ينظر: بلعابد، عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص63

[4] قطوس، بسام موسى، مقاربة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائي لإبراهيم نصرالله، ص86

[1] السابق، ص86

- **العناوين**

يعد العنوان من أهم عناصر النصوص الموازية، فهو الدليل إلى الشيء، وتكمن أهميته بوصفه "نظامًا سيميائيًا[1] ذا أبعاد دلالية ورمزية وأيقونية"[2]، "فهو مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، حتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف"[3]. إذن هو اسم الكتاب الذي يميزه ويغري الجمهور به ويثير ذائقة المتلقين المختلفة، ووظيفته أن يصف النص، وأن يكشف عن موضوعه، وقد يكون العنوان ايحائيًا يرتبط بواقع ثقافي معيّن، وقد يكون تلخيصيًا[4]. وهو بشكل عام عنصر سيميولوجي يقوم بوظيفة جمالية من خلال الإشارة إلى محور العمل الأدبي: هل هو شخصية، أم مكان، أم أحداث تبرز طابع النص الفكري، أم رمز أم غير ذلك[5].

وحديثًا، "تجاوزت العناوين مجرد كونها أوعية ومؤشرات خارجية لتفسير النص من الداخل.. فالعنوان نص مواز، يمثل النص في أهم وأقصر مضامينه.. فكأن الكتاب نصان يوحيان بدلالة واحدة، الأول قصير ومختصر ومكثف، والثاني طويل ومفصل، وبذلك صار العنوان سلسلة من الحلقات المتوالدة بعضها من بعض"[6].

ورغم أن وظيفة المطابقة بين العنوان والنص هي الوظيفة المتوقعة من عتبة العنوان، إلا أن هذه الوظيفة قد لا تتحقق في بعض الكتب، فالعنوان ليس دائمًا مخبرًا دقيقًا "إذ قد يكون مربكًا أو عنصرًا معقدًا"[1]، أو "مخالفًا لمضمونه الحدثي والرمزي"[2]، فالقدرة على قراءة ما وراء العنوان وما يحيط به من

---

[1] السيميائية علم يدرس الإشارات أو العلامات، وهو عملية تفكيك وتركيب من أجل البحث عن البنية العميقة المتوارية خلف البنية السطحية، ينظر: برهومة، عيسى عودة، سيمياء العنوان في الدرس اللغوي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع5، 1997، ص142

[2] قطوس، بسام موسى، مقاربة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائي لإبراهيم نصرالله، ص86

[3] بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص66

[4] ينظر: السابق، ص87

[5] ينظر: فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكريت: عالم المعرفة، 1992م، ص229

[6] ينظر: حسين، خالد، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دمشق: دار التكوين، 2007م، ص170– ص178

[1] بلعابد، عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص65

[2] السابق، ص76

نصوص موازية يعود ذلك إلى مهارة المتلقي وحذاقته في استقراء معناه ومضمونه وما يترتب على ذلك من تحليل لمحتواه وتأويل لعلاقاته[1]، هذا في حالات نادرة، أما الدارج في هذه العتبة أنها خير مخبر عن الدلالات المركزية للنص. وتكشف العناوين موضوع الكتاب، ويسمى حينها بالعنوان الموضوعاتي، وقد تكشف حل القصة ونهايتها، وهي عناوين تتميز بالاستباقية، كما تحوي في مضمونها الخبر وتسمى العناوين الخبرية أو الإخبارية، وقد يكون العنوان الخبري مرافقا للعنوان الموضوعاتي[2].

والعنوان الأساسي يتوسط غالبًا صفحة الغلاف بخط واضح، وقد يعضده عنوان فرعي، "وقد يظهر على صفحة الغلاف عنوان واحد هو عنوان المجموعة التي ينتمي إليها الكتاب، الذي أطلق عليه جنينت مصطلح العناوين الفوقية أو العليّة، فهي أجزاء ذات عناوين مختلفة يجمعها عنوان واحد هو عنوان المجموعة"[3].

وهذا ما بدا جليًا في ثلاثية الأجراس، فقد جاء العنوان الأساسي بخط أفقي كبير ملون في النصف الأعلى من صفحة الغلاف، كتب على يمينه بخط عمودي أصغر منه عنوان المجموعة التي ينتمي إليها النص (الملهاة الفلسطينية) وهو العنوان الفوقي كما سماه جيرار جينيت، وذُيل العنوان الرئيس بالمؤشر الجنسي للكتاب بخط صغير على يسار الغلاف وهو (رواية)، هذا إلى جانب عنوان فرعي آخر جاء ليخصص روايات بعينها من روايات الملهاة تحت عنوان الثلاثية، ثلاثية الأجراس. والثلاثية مسمى تأليفي دارج سبق إليه عدد من الكتّاب، غير أن هذا العنوان الفرعي لم يظهر على صفحة الغلاف إنما ظهر على الصفحة الداخلية.

أما العنوان الأشمل وهو عنوان المجموعة (الملهاة الفلسطينية) فيمكن تناوله على أكثر من مستوى، غير أن المستوى الدلالي هنا يظفر بالاهتمام والانتباه قبل غيره. هذا العنوان عنوان إخباري موضوعاتي،

---

[1] ينظر: بلعابد، عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص78

[2] ينظر: السابق، ص79- ص81

[3] السابق، ص70

يخبر عن النوع (ملهاة) وعن الموضوع (فلسطين)، كما أنه دلالي إغرائي يغري القارئ باستكشاف ماهية العمل ومضامينه الفكرية. "وهنا لا بدّ من تأمّل المعنى العميق لاختيار إبراهيم نصر الله عبارة (الملهاة) واستثماره المعنى اللغوي المعجمي الباذخ الثراء لكلمة الملهاة في المعاجم"[1].

إن العارف بطبيعة الأدب الذي يكتبه نصرالله وحكاية الشعب الفلسطيني يقع في حيرة من أمر هذا العنوان، فاللهو هو "اللعب وكل ما تلهي به، لهوت بالشيء: لعبت به وتشاغلت وغفلت به عن غيره"[2]، وفي المعجم الوسيط: "الملهاة (فن) مسرحية منثورة أو منظومة، تصف معايب الناس ورذائلهم في صور مضحكة"[3]. فالملهاة هي شكل من أشكال الدراما اليونانية التي تهدف إلى الإضحاك واللهو، وترتبط عادة بنهايات سعيدة ودعابات محببة، وهي نقيض المأساة[4]، فكيف يعقل أن تكون مآسي الشعب الفلسطيني ونكباته وتشرده تحت عنوان اللهو والتسلية؟ هل كان عنوان المجموعة مخادعًا ومراوغاً؟

إن العنوان هنا لا يتطابق والنص تمامًا، والتوغل داخل النص لفهم تلميحات الكاتب بات أمرًا ضروريًا، ولعل المراوغة جاءت من قبيل المفارقة الساخرة[5] التي تستند إلى إبراز الشيء من خلال نقيضه. إن أحداث الرواية لم تنبئ بشكل مباشر عما يسهم في الإبانة عن مدلولات العنوان الرمزية والتي تعبر عنها كلمة ملهاة.

يشير بسام قطوس في دراسته حول مقاربة العتبات النصية في نماذج روائية لإبراهيم نصرالله إلى وجود أنواع من الملهاة: الملهاة الدامعة، والسامية، والمفجعة، فلعل الملهاة هنا واحدة من الأنواع السابقة، "إنها المأساة التي تؤخذ على مستوى المفارقة، أو الفكاهة السوداء"[1]، فالملهاة هنا من العناوين المضادة أو الساخرة القائمة على المفارقة والتي لا تطابق مضمونها، فالملهاة هنا مأساة، والخبرة

---

[1] مقابلة، جمال، ثلاثية الأجراس لإبراهيم نصرالله، المرأة الفلسطينية حين تقاوم (نضال الفن وفن النضال)، الناشر الأسبوعي.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة ل ه و

[3] أنيس، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، ص843

[4] قطوس، بسام موسى، مقاربة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائي لإبراهيم نصرالله، ص87

[5] ينظر: السابق، ص88

[1] السابق، ص88

المسبقة بطبيعة المضامين في مشروع الملهاة الروائي لنصرالله تحول دون وقوع المتلقي في مراوغة العنوان، "من هنا نتبين عمق العنوان وقدرته التداولية على التورية والمراوغة، وقول الحقيقة في البنية العميقة بإزاء إخفائها في البنية السطحية"[1].

ويحتل العنوان الرئيس مكانة أكثر أهمية من عنوان المجموعة، فهو الطريق المؤدي إلى النص، ذلك أن العنوان "موضوع للدوران والتحادث، أما النص فموضوع للقراءة"[2] والعنوان اللافت يجبر المتلقي على التنقيب عن مغزاه ودلالته والولوج إلى عمق النص، فهو ليس بنية سطحية ذات دلالة رمزية فحسب، بل مستوى عميق لا بد من الحفر لاستكشافه[3].

والرواية الأولى تحمل عنوان "ظلال المفاتيح"[4]، وهو جملة اسمية على صعيد التشكيل النحوي مكون من مبتدأ محذوف، وخبر نكرة عرّف بإضافته إلى ما بعده، والمضاف إليه هو الشي الذي يستأثر بالانتباه؛ لأنه يرتبط بحادثة التهجير الفلسطينية (النكبة)، "إذن نحن أمام تركيب لا نستطيع أن نحلل الجزء الأول منه بمنأى عن الجزء الثاني الذي يقوم عليه أساس التركيب لفظًا ومعنى"[5]. ويمكن أن يدل هذا التركيب على قيمة بصرية صوتية من خلال الأشياء التي ذكرها، فالظلال تدرك بالنظر، والمفاتيح كذلك بيد أن لها تطارقًا يصدر قرقعة وصوتًا.

إن دلالات الظل وجمالياته في لغة الأدب والفن والعلم واسعة جدًا، وظلال الأشياء دليل وجودها، وهذه الظلال لا تنتهي إلا بموتها وانتهائها[1]. والظلال مفردها الظل وهو: "ضوء شعاع الشمس دون الشعاع،

---

[1] قطوس، بسام موسى، مقاربة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائي لإبراهيم نصرالله، ص88

[2] بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص73

[3] ينظر: قطوس، بسام موسى، مقاربة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائي لإبراهيم نصرالله، ص33

[4] هناك العديد من المؤلفات والروايات التي تقاطعت مع هذا العنوان مثل: ظلال الموتى وظلال الياسمين وظلال أسيرة وظلال الماضي.. وكلها عنوانات شاعرية اللغة تناص معها هذا العنوان ووظف ذات الدلالة، فهي توحي بوجود الشي وبقائه أثرا بعد عين، فالظل هو تأكيد لوجود الشيء، هو الذاكرة الخاصة به.

[5] مقدادي، موفق، وعبدالله الخطيب، العتبات في أعراس رواية آمنة تحت شمس الضحى للروائي إبراهيم نصرالله، مجلة المشكاة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج1، ع2، أيار 2014، ص559

[1] أبو لوز، يوسف، تاريخ الظل، ملحق الخليج الثقافي، 2018/1/22م، تم الاطلاع 2021/10/11، الإثنين مساء، https://www.alkhaleej.ae/%D9%85%D9%84%D8%AD%D9%82/%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8

وإن لم يكن ضوء فهو ظلمة وليس بظل، وقيل كل ما لم تطلع عليه الشمس فهو ظل، واستظل بالشيء: استذرى به"[1]. فالظل في أبسط تعريف له هو منطقة العتمة الناتجة عن حجب الضوء بوساطة جسم ما، غير أن تعريفات الظل ودلالاته في الفلسفة والدين والفن تشكل معان عميقة ودلالات مختلفة لا يمكن إدراكها إلا من خلال سياقها العام داخل أي عمل فني.

ودينيًا، فقد تكرر ذكر الظل في القرآن ومنها قوله تعالى: "ألم تر إلى ربك كيف مد الظل ولو شاء لجعله ساكنًا ثم جعلنا الشمس عليه دليلا"[2]، ويتميز الظل بقدرته على التشكل والتغير والحركة معتمدًا على مصدر الضوء وموقعه، وانعدام الظل هو انعدام وجود صاحبه، أو تحوله "لطيف متجسد في هيئة بشر"[3]، وربما هي كرامات خاصة بالأنبياء والشهداء.

ورمزيًا، يحمل الظل فكرة البقاء والخلود خاصة إذا ارتبط لفظه بدلالة وطنية[4]، فالظل هنا يحمل إشارات وجودية خالدة، وقد قيل في التعظيم والمديح إن الحاكم ظل الله على الأرض، وفي هذا كناية عن أن "الظل يستمد جبروته مما يقترن به"[1]، وللظل معان جوهرية مهمة فقد قيل "من يفقد ظله، يكون بالضرورة كمن فقد توازنه"[2].

وأما الكلمة الثانية فهي المفاتيح ومفردها مفتاح، "والفتح: نقيض الإغلاق.. ومفتاح البيت هو آلة حديدية تدخل بالقفل لفتحه"[3]. وللمفاتيح عند الشعب الفلسطيني دلالة خاصة ترتبط بفقدان البيت، ويقابلها مفاتيح

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة ظ ل ل

[2] سورة الفرقان: الآية 45

[3] أبو سليم، أحمد، الوجود والظلال في ثلاثية الأجراس لإبراهيم نصر الله، صحيفة اليوم الثامن الفلسطيني https://alyoum8th.net/News.php?id=609

[4] ينظر: أبو لوز، يوسف، تاريخ الظل، ملحق الخليج الثقافي، https://www.alkhaleej.ae/%D9%85%D9%84%D8%AD%D9%82/%D8%AA%D8%A7%D8%B

[1] منصور، خيري، رجال وظلال، القدس العربي، 2017/5/5م، تم الاطلاع 2021/10/11، الإثنين مساء، https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BF%D8%B1%D8%AC%D8%A7%D9%84-/

[2] السابق.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة ف ت ح

التفجير التي ترتبط بالسلاح الثقيل في الآلة العسكرية القمعية، وللمفاتيح علاقة بالآلات الموسيقية كمفاتيح البيانو ومطارقه، وللمفاتيح دلالة صوتية تجانست مع الدلالة البصرية التي عكستها الظلال.

فكأن مفاتيح العودة ظلت ملازمة للفلسطيني مثل ظله، يتحسسها طوال الوقت كما يتحسس ظله، والمفتاح جزء من البيت، آلة تدل على ملكيته، وتواجده مع المهجّر عن أرضه يمنحه نوعًا من الصمود والتمسك بالحق المسلوب، والتفريط بالمفتاح بل بظله وذكراه هو تفريط ضمني بالبيت والوطن، فظلال المفاتيح هنا تحمل دلالة الملازمة وعدم الانفكاك، والمفتاح من متعلقات البيت الفلسطيني هي "المنارة التي ترشد الفلسطيني للعودة"[1]. كما يعكس العنوان بعدًا آخر من "خلال الهاجس الّذي انتاب الإسرائيليّ من ثنائيّة الظلّ وصاحبه"[2]، فالتعبير في العنوان يشي بنوع من الوجود الذي يستعصي على المحو وهو الظل، فما زال هناك ارتباط بالمكان وتعلق بتفاصيله، "إن رمزية الظلال والمفاتيح تعني تحديًا وجوديًا فلسطينيًا للفكر الصهيوني ومشاريعه، كما أنهما يمثلان مرتكزات مادية وتاريخية ووجدانية لعروبة فلسطين"[3]. وربما أراد نصرالله بهذا العنوان الذهاب إلى حقيقة مفادها أن الاحتلال يدرك أن مجرد وجود الظلال يعني ان أصحاب هذه الظلال موجودون، من المستحيل نفيهم أو إبعادهم حتى وإن ابتعدوا بأجسادهم، فهم يشكلون أزمة لهذا المحتل ويقضون مضجعه، فالظل دليل وجودهم، وبوصلتهم للعودة[1]، تمامًا كما المفاتيح وسيلتهم لدخول بيوتهم، لقد دمج الكاتب اللفظتان في سياق إخباري ليتمم كل منهما مهمة الآخر.

إن التجسد المادي للمفتاح وحده لا يكفي هنا، فما الحاجة لمفتاح دون باب أو بيت، وعليه، فقد نسب الكاتب للمفاتيح الظلال وهي الذاكرة والدليل والمؤشر على وجود الشي وإثبات حقيقته، لذلك شكل

---

[1] إبراهيم، رزان، تمثلات المحو والبقاء في صراع الفلسطينيين، ضفة ثالثة. https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/print//books/2019/7/14/% D8%

[2] زكارنة، أحمد، متى سنعود أبناء لأولادنا – سؤال نصر الله في "ثلاثيّة الأجراس" https://www.arab48.com/%D9%81%D8%B3%D8%AD%D8%A9/% 1

[3] عبد القادر، محمد، ثلاثية الأجراس جمالية التشكيل وقوة الدلالة، http://alrai.com/article/10502566/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D-

[1] ينظر: أبو سليم، أحمد، الوجود والظلال في ثلاثية الأجراس، لإبراهيم نصر الله، https://alyoum8th.net/News.php?id=609

المفتاح أزمة لدى المحتل الذي رآه رديفًا للذاكرة[1]. وجاء العنوان مركبًا موحيًـا معبـرًا عـن سـيمياء الذاكرة والبقاء، وبذلك تجردت كل لفظة فيه من مدلولها الجامد واستجابت للمتطلبات الجماليـة وغلـب الجانب المعنوي فيها المادي[2]، فحتى لو نسف البيت فإن الظل باق دليل وجوده، والذاكرة لن تسقط هـذا الظل ولن تنساه، وصوت القرقعة كفيل بإيقاظها كل حين، وهذا أهم مضامين السرد والهوية الوطنيـة، التي يسعى نصرالله من خلال سرديته إلى إثباتها.

أما **سيرة عين**، فالعنوان مكوّن من كلمتين المبتدأ محذوف تقديره هذه، والخبر هو سيرة وهـي نكـرة أضيفت إلى نكرة (عين) بغية تخصيصها، "والسيرة من سار وسير.. وهي الطريقة.. والهيئة، والسيرة: أحاديث الأوائل، وسار المثل والكلام في الناس: شاع"[3]، والسيرة نوع أدبي نثري منها السـيرة الذاتيـة والغيرية، وتدل هنا بوضوح على سيرة غيرية، بيد أن الكاتب لم يكشف عن اسمها في العنوان، ولعلـه ترك لثقافة القارئ مهمة حل لغز المرأة الواقفة في منتصف الصورة، فالسيرة تتعلـق بحيـاة مصـورة فلسطينية، وقد استعاض عن ذكر اسمها بصورتها ليدلل بذلك على مهنتها من خـلال هـذا التوظيـف الأيقوني، ذلك لأنه يعلم بلاغة الصورة وتأثيرها، فالصور أكثر من الأسماء علوقًا في الـذهن، ورؤيـة الصورة تستدعي على الفور اسمها، بعكس الاسم الذي يصعب استحضار وجه صاحبه بسهولة.

أما العين فهي "حاسة البصر والرؤية، قال ابن السكيت: العين التي يبصر بها الناظر"[1]، وقد يتبادر إلـى الذهن أنها مجاز مرسل علاقته الجزئية أو الآلية، وربما أريد بها سيرة شخصية معينة أو ذات معينة لم يتم تحديدها في العنوان، ويتبادر إلى الذهن إلى جانب العين الباصـرة، العـين: الحـارس، والعـين: الشريف، غير أن الصورة تكشف ما استغلق في العنوان وتشير إلى عين ثالثة تتعلق بالكاميرا، فموتيف الكاميرا يعكس بعدًا سيميائيًا دلاليًا ثقافيًا.

---

[1] ينظر: أبو سليم، أحمد، الوجود والظِّلال في ثلاثيَّة الأَجراس لإبراهيم نصر الله، https://alyoum8th.net/News.php?id=609

[2] ينظر: قطوس، بسام موسى، مقاربة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائي لإبراهيم نصرالله، ص92

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة س ي ر

[1] السابق، مادة ع ي ن

والعنوان هنا يشي بسرديةٍ روائية لسيرة هذه المرأة، والتركيز على المهنـــة، "مهنـــة الفـــن البصـــري (التصوير) الذي يحتل مكانة ذات قيمة عالية في المنظومة الروحية والفنية لإبراهيم نصر الله الروائـــي المصور"[1]، فهو لم يذكر اسم البطلة أو صاحبة السيرة والصورة، إنما استعاض عنه برمزية معينة هـــي الوصف والصورة.

ودبابة تحت شجرة عيد الميلاد عنوان الرواية الثالثة، فالدبابة هي الاحتلال، والشجرة الحيـــاة، والعيـــد الفرح، والميلاد الانبعاث والاستمرارية. ومعجميًا الدبابة من "دبّ يدب دبيبًا: مشى على هينته.. والدبابة تتخذ للحروب، يدخل فيها الرجال، ثم تدفع في أصل حصن.. سميت بذلك لأنها تدفع فتدب"[2]، والعيـــد: "كل يوم فيه جمع، واشتق من العادة لأنهم اعتادوه.. وعيد الميلاد هو مولد السيد المسيح عليه الســـلام.. وشجرة الميلاد شجرة طبيعية أو اصطناعية تزخرف بأشكال الزينة خلال موســـم عيـــد المـــيلاد عنـــد النصارى"[3]. والعنوان جملة اسمية مكونة من مبتدأ خبره شبه جملة ظرفية، والظرف هنا تحت، والتحتية لا يمكن أن تعلو أبدًا، فهي ماكثة في الأسفل يستحيل أن ترقى إلى الأعلى، ومـــا فـــوق الشـــجرة هـــي الأجراس والزينة والسماء.

هذا العنوان يشير إلى الديانة المسيحية، ويعيد إلى الذهن تاريخ وجود المسيح عيسى بـــن مـــريم علـــى أرض فلسطين وقصته مع اليهود، فكأن العنوان يستمد هويته من العلاقة المسيحية اليهودية في التاريخ، وعيد الميلاد هو حضور مسيحي تملؤه معاني السلام والمحبة والصلوات والتراتيل، وهو دلالة البهجـــة والسرور، فالعيد مكافأة تتبع الطاعات الدينية. وفي العنوان استصراخ خفي، وشكوى مبطنة، وبحث عن (المخلِّص)، فشجرة الميلاد أولى أن تعكس السلام والأمان، غير أن هنالك ما يعكر صفو هـــذا الســـلام وهي الدبابة.

---

[1] مقابلة، جمال، ثلاثية الأجراس لإبراهيم نصر الله، المرأة الفلسطينية حين تقاوم (نضال الفن وفن النضال)، الناشر الأسبوعي

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة د ب ب

[3] السابق، مادة ع ي د. ومادة و ل د

والدبابة في الملهاة الفلسطينية هي حضور للمحتل اليهودي، وهو حضور تحفه الحرب والبطش والقصف والضجيج، فهي وجود عارض ومؤقت، هذه الدبابة تتموضع تحت شجرة العيد، تنغّص على المحتفلين الآمنين أعيادهم، غير أنها نكرة تتموضع في الأسفل من الشجرة، إن مصير هذه الآلة الانزياح والفناء "فالدبابة لا وطن لها ولن يكون"[1]، وقد سعى الكاتب إلى إثبات هذه الحقيقة من خلال تنكيرها.

لقد ساهمت هذه العناوين في كشف شيء من محتوى الروايات ومضامينها، ورغم أهميتها فإنها غير كافية، إذ إن هنالك عتبات محيطة لا بد للقارئ أن يمتلك حيالها قدرة سيميائية لفك مغاليق العنوان من خلال البحث في معانيها ورموزها وإحالاتها المرجعية[2]، كما أنها انتقلت "بالمتلقي من الواقع المادي الخارج حكائي إلى العالم التخييلي الداخل حكائي، وأتاحت له أن يدرك العالم إدراكا معرفيا وجماليا"[3].

- **المؤشر الجنسي**

"المؤشر الجنسي ملحق بالعنوان... وهو ذو تعريف خبري تعليقي"[1] أقرب ما يكون إلى نظام رسمي يعبر عن مقصدية الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، فلا يمكن تجاهله، فالمؤشر معلومة موجهة للقراء وظيفتها الإعلام والإخبار[2]. ويدوّن المؤشر الجنسي غالبا أسفل العنوان الرئيس في النص الأعلى من الغلاف على يساره، وهو في الروايات الثلاث (رواية)، وبذلك ينفي الكاتب الشك بشأن جنس العمل، ويجنح بالمتلقي نحو نص روائي قائم على التخييل.

---

[1] زكارنة، أحمد، متى سنعود أبناءً لأولادنا؟ – سؤال نصر الله في "ثلاثيّة الأجراس"، https://www.arab48.com/%D9%81%D8%B3%D8%AD%D8%A9/%D9%88%D8%B1%D9A3

[2] ينظر: قطوس، مقاربة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائي لإبراهيم نصرالله، ص89

[3] أحمد، مرشد، الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصرالله، ص20

[1] بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص89

[2] ينظر: السابق، ص90

- **صورة الغلاف**

وتأتي صورة الغلاف لتشكل إحدى أبرز ملامح العتبات الخارجية وأهمها، فالصورة أو الرسم تسبق الحروف إلى العين فالذهن، وسيميائية الصورة هنا ذات دلالة، فهي تشكل مؤشرًا دالًا على الأبعاد الإيحائية للنص، كما أنها تشكل نظامًا خاصًا ينقل الأفكار من اللغة المكتوبة إلى لغة الصورة المرئية عبر الأشكال والظلال[1]، ولصورة الغلاف تأثير كبير على المتلقي وقدرة على إغرائه وجذبه لقراءة النص، ثم إنها "تساعد العنوان في أداء وظائفه المتعددة، فالغلاف ومكوناته يعدان المدخل الأول لعملية القراءة"[2]، وهذه اللوحة عبارة عن مجموعة من الرسوم والخطوط والألوان، لكل منها دلالة خاصة، وقدرة على فك شيفرات النص قبل الولوج إليه[3].

وتتوسط صفحةَ الغلاف في ظلال المفاتيح صورةٌ تحوي دلالة واضحة، وتعكس ثقافة شائعة في محيط النص الاجتماعي والتراثي، والصورة لامرأة فلسطينية تلبس الثوب الفلسطيني التراثي المطرز، هذه اللوحة وحدها تنبئ بالمحتوى قبل قراءة العنوان، ويلاحظ أن هذا الزي خاصة بمدينة بيت لحم، فالثوب مطرز وله قبة في أعلاه، وعلى الرأس شطوة تزينها قطع معدنية لعملة فلسطينية تتدلى منها سلسة إلى الصدر، وفوق رأسها سلة مملوءة بالورود، واليد الأخرى تمسك بطرف الشال الملقى على الرأس وتشده نحو العنق، إذن تنبئ ملامح الصورة عن امرأة ذات نظرة واثقة نحو جهة معينة وظلال ابتسامة خفيفة، امرأة فلاحة عاملة، تحمل فوق رأسها سلة من القش. وتميل ألوان الصورة إلى الحيادية وكأنها قديمة، وتحيط بها ظلال أشجار لا تكاد تبين، لكنها تدل على وجودها، إن الصورة هنا تكشف عن مكان وزمان محددين، كما تكشف عن تراث مدينة وثقافتها، إضافة إلى أنها تخبر عن بطولة الرواية وهي بطولة نسائية، وعن أثر فاعل يتمظهر من خلال رفع السلة فوق الرأس وظلال حقل تُلمح وراء المرأة. ولا بد

---

[1] ينظر: قدور: عبدالله، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم، وهران: دار الغرب للنشر والتوزيع، 2005م، ص22

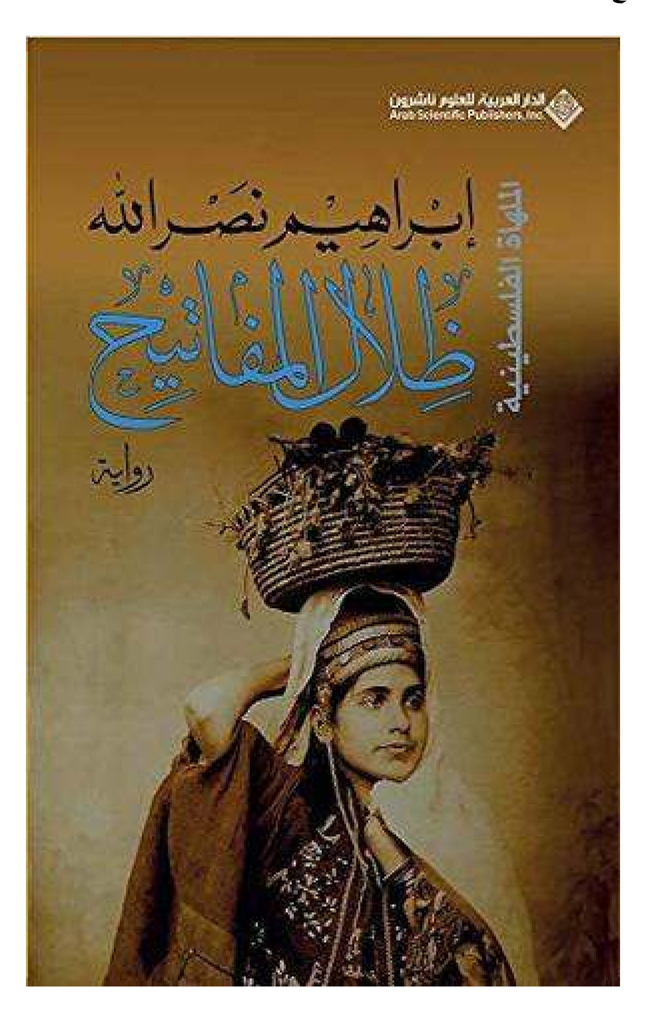
[2] ينظر: مقدادي، موفق، وعبدالله الخطيب، العتبات في أعراس رواية آمنة تحت شمس الضحى للروائي إبراهيم نصرالله، ص559

[3] ينظر: الفيومي، سعيد، وجوه في الماء الساخن للكاتب عبد الله تايه، دراسة سيميائية، مصر جامعة المنيا: مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع 56, 2005م. ص70

من الإشارة هنا إلى دور بطولي عرفت به المرأة الفلسطينية وهو نقل الرسائل بين الثوار مخبوءة في سلال القش[1].

صورة (1)

غلاف رواية ظلال المفاتيح



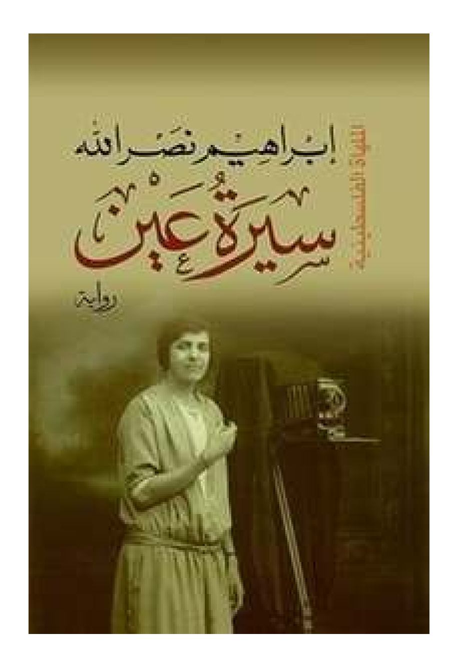
أما الصورة الثانية فهي صورة فوتوغرافية لامرأة ترتسم فوق محياها ابتسامة خجولة تنظر إلى كل من يتأملها، وتبدو الصورة مأخوذة لها من مكان قريب ونظرة مباشرة نحو المصور، تلبس فستانًا يبدو من موضة النصف الأول من القرن العشرين، وشعرها مصفف إلى الخلف في إشارة إلى نمط التسريحة الشائع في ذلك الوقت، إن المدقق في ملامح الوجه وتفاصيل الوقفة يلمح شخصية حاضرة بقوة واثقة

[1] أشار عز الدين مناصرة إلى هذا الدور في قصيدته جفرا (للسيدة الحاملة الأسرار رموزا في سلة تين)، ينظر: المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، ط5، عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، 2001م، ص373.

بنفسها، نظرة حازمة تعرف ما تريد وتتمتع بحرية واستقلالية واضحة، متمكنـــة وقياديـــة، متواضـــعة الجمال تميل بشرتها إلى اللون الحنطي، فتاة بملامح شرقية عربية، تقف خلف كاميرا مسدل فوقها ستار أسود، تمسك بيدها لاقط الكاميرا، وتكشف الصورة مهنة صاحبتها، كما تكشف عما عناه العنوان بكلمـــة سيرة، وترتبط الكاميرا بلفظة العين التي تضمنها العنوان. والصورة على خلفية أعلاها مضيء وأسفلها مظلم في إشارة الى لعبة الضوء والعتمة وعلاقة ذلك بتقنية التصوير والكاميرا، ويلوح أسفل الصـــورة من جهة اليمين ظلال إطار مزخرف وهو الإطار الذي يركب للصور واللوحات، ولكنه غير مكتمـــل. وهنا نلمح ارتباطًا وثيقًا بين الصورة والعنوان، كما يفسر كل منهما الآخر، فهذه الصورة تتعـــالق مـــع العنوان بشكل مباشر، وتحيل إلى محتوى النص ومضمونه.

صورة (2)

غلاف رواية سيرة عين

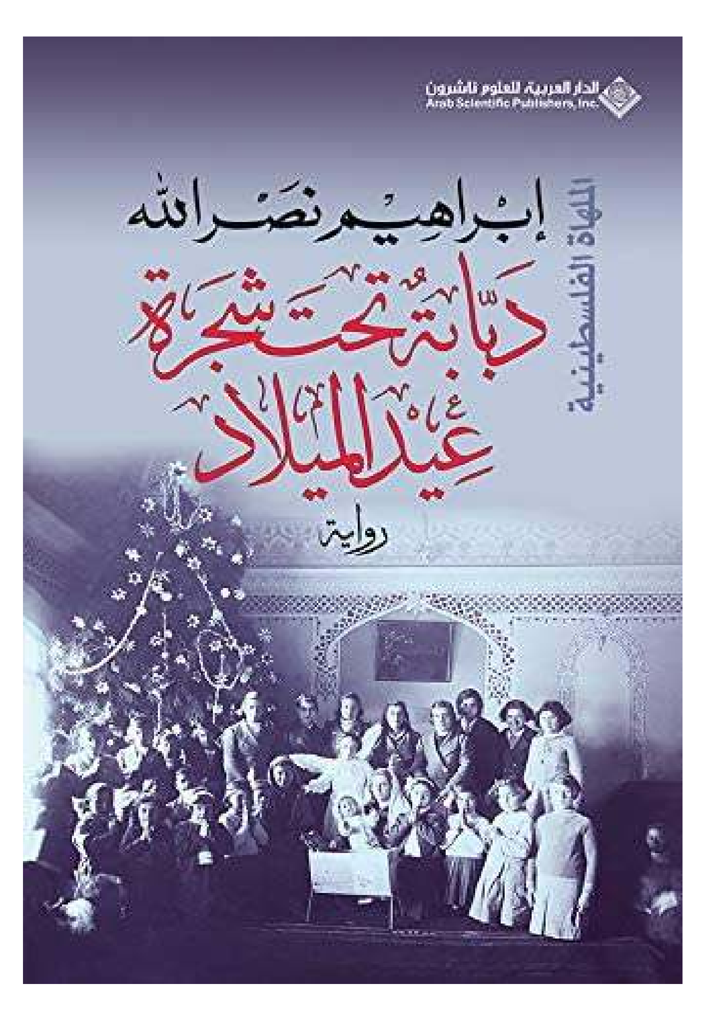


أما غلاف رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، فيظهر في الصورة مجموعة مـــن الأشـــخاص يفـــوق عددهم الأربعة عشر شخصًا في استعداد لالتقاط صورة فوتوغرافية، تكشف ثيابهم وتصفيفات شـــعرهم عن مرحلة زمنية قديمة، ويظهر فيها حضور واضح للنساء والأطفال، ويتوسط الصورة طفـــل ينشـــر جناحيه بثياب بيضاء، يحيط به أطفال في وضعية ابتهال، وفي الزاوية من خلفهم تظهـــر شـــجرة عيـــد

الميلاد، شجرة عالية علقت عليها الأجراس والزينة، وفي وسط الصورة يظهر فن العمارة والزركشات على الجدران، كما تتوسط لوحة مرسومة الحائط الخلفي لصورة الغلاف. وتظهر الظلال في هذه الصورة من خلال توظيف الألوان الحيادية، أعلى الصورة أبيض يغمره النور، وأسفلها مظلم تغمره الظلال. إن هذا التجمع الإنساني يرمز إلى معاني المحبة والانسجام والسلام، متجاوزًا ما أوحى به العنوان من دمار وخراب توحي به الآلة العسكرية القمعية، فالإنسان بالأمل والنضال أقوى من الدبابة التي لا بد سترحل.

صورة (3)

غلاف رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد



ثم إن لبروز الحضور النسوي على أغلفة الروايات دلالة واضحة على الحضور الاجتماعي والإنساني والوطني والفني للمرأة، ودليل على أن البطولة في تلك الروايات من نصيب النساء. ويشير الترابط بين

صور الأغلفة وتعالقها بالعناوين على وحدة العمل الروائي وترابطه رغم استقلالية كل رواية، وهذا يشير إلى "جانب من جوانب التواشج بين عناصر الثلاثية و مضامينها"[1].

إن وجود اللوحة والصور على أغلفة الثلاثية وسط إطار باهت وغير مكتمل إنما يعبر عن الرغبة الكامنة في نفس المؤلف للحرية ومعانيها وصورها، فالإطار يقيد الصور ويأسرها –كما فصل ذلك في رواية سيرة عين–، والفضاء الفارغ الذي يحف اللوحات من جوانبها كافة، هو انعكاس طبيعي ومعادل موضوعي لمضامين الثلاثية التي تتناول القضية والتوق للحرية المفقودة في ظل الاحتلال وقيوده. إن هذه الصور والرسومات والأيقونات لا تقل أهمية عن العلامات اللغوية، وهي تدل على براعة الكاتب ودقته في الاختيار وثقافته وحسه الأدبي والفني[2]، وموهبته في الرسم والتصوير، وقدرة الصور على التكلم ببراعة وايصال أبجديتها رغم صمتها.

وتحتوي صفحة الغلاف الأمامية بالإضافة إلى العناوين والصور واسم المؤلف اسم دار النشر: الدار العربية للعلوم ناشرون بالعربية والانجليزية مرفقة بشعار الدار بخط صغير على اليمين، ورقم الطبعة على مانشيت أحمر مائل، على اليسار.

أما الواجهة الخلفية للغلاف فقد كتبت عليها كلمة بقلم الناشر جاءت بمثابة تصدير ختامي لخص محتوى الرواية ومضمونها وقيمتها، وأعطى تصورًا سريعًا عن النص وتعليقًا نقديًا يبرز أهمية الرواية وغايتها، بعيدًا عن التحليل والتأويل، وترك للقارئ متعة خوض غمار النص وتحليله، فكلمة الناشر جاءت جزءًا من العتبات الخارجية الخلفية، وما يميزها أنها لفتت الانتباه إلى موضوع الريادة النسوية في الثلاثية والحضور القوي للمرأة، كما أشار الناشر فيها إلى الفن ودوره النضالي في خدمة القضية الفلسطينية. وقد تكرر اسم المؤلف أعلى صفحة الغلاف الخلفية باللغتين العربية والإنجليزية، كما أن الغلاف مطوي

---

[1] عبد القادر، محمد، ثلاثية الأجراس لإبراهيم نصرالله، جمالية التشكيل وقوة الدلالة، -http://alrai.com/article/10502566/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A3%D9%8A

[2] ينظر: الجحافي، معاذ غالب، قراءة في العتبات الخارجية لرواية حقل الفؤاد للكاتب محمد علي محسن، موقع عدن تايم، 12/4/ 2020م، تم الاطلاع 2021/10/15، الجمعة صباحا، https://www.aden-tm.net/NDetails.aspx?contid=156469

من الخلف أيضا يحمل في ثلثه الداخلي صورة المؤلف الأدبي وبعض أعماله، وتحديدًا روايات الملهاة الفلسطينية.

ثانيا: العتبات الداخلية

يقصد بها "الإهداء والخطاب التقديمي والنصوص التوجيهية والعنوانات الداخلية والحواشي والتذييلات والتعليقات.."[1]، وتكمن أهميتها في كونها مناصات تعريفية بالمؤلف وبكتابه[2]، وترد في نص موجز للتعريف بالكتاب أو تلخص المحتوى أو توجه للنقد أو للصحافة أو للجمهور. وقد خلت روايات الثلاثية من الإهداء شأنها شأن بعض روايات الملهاة السابقة كأعراس آمنة، ولعل السبب يعود إلى حجم الصراع فيها وجدلية الحياة والموت التي تنأى بمضمونها عن فكرة الإهداء، أو لأن الثلاثية تشير إلى قضية عامة، الشعب الفلسطيني صاحبها ومالكها وليس إبراهيم نصرالله، فالقضية ليست ملكًا خاصًا له يستطيع إهداء تفاصيلها وأحداثها لأي كان[3].

- **تصدير الكتاب**

هو اقتباس، قد يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب ملخصًا معناه، فهو عتبة ذو وظيفة تلخيصية وتداولية تشكل مقدمة للنص عامة ويقترب من الحكمة، ويمكن أن يكون التصدير أيقونًا كالرسم والصور، وهو في أول صفحة غالبًا بعد الإهداء، وهذا التصدير البدئي الذي ينشط أفق القارئ[4].

والتصدير البدئي هنا جزءان: الأول للمؤلف والثاني للناشر، ففي ظلال المفاتيح جاء تصدير المؤلف: "قد تقتل شخصًا ما، لكنك لن تتمكن، أبدا، من أن تدفن ظله معه"، وفي سيرة عين صدّر نصرالله الرواية ب"دائما هناك أكثر من شمس، لكن ليس باستطاعة كل إنسان أن يدرك هذا"، وفي رواية دبابة

[1] قطوس، بسام، مقاربة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائي لإبراهيم نصرالله، ص85

[2] ينظر: بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص90

[3] ينظر: مقدادي، موفق، وعبدالله الخطيب، العتبات في أعراس رواية آمنة تحت شمس الضحى للروائي إبراهيم نصرالله، ص566

[4] بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص107

تحت شجرة عيد الميلاد "لقد بنى هذا العدو أسطورة احتلاله لفلسطين بأنها كانت صـــحراء، وســيحولها إلى جنة! ولكن فلسطين كانت دائما جنة، وكل ما يفعله الاحتلال هو تحويلها إلى صحراء".

هذه العبارات مقتبسة من الروايات الثلاث، وتشير هذه الجمل الافتتاحية إلى تأســيس لحظـــة الانبنـــاء، ووظيفتها تأسيس كيان جمالي ولغوي يغري المتلقي ويجذبه للمتابعة، ويقترح علـــى القـــارئ الطريقـــة المناسبة للقراءة من خلال توجيه عنايته إلى ما يهمه قبل الدخول إلى النص[1].

لقد عكس التصدير مضمون الرواية من خلال جملة مفتاحية دالة قريبة إلى الحكمة، فالأولى تدل علـــى بقاء الظل وديمومته، ويقصد به هنا الفلسطيني، والثانية إشارة إلى الشمس، وللشمس دلالات لا حصـــر لها، أهمها الحرية، غير أن صورة الغلاف وبقية المناصات تشير إلى الشمس مصدر الضوء والظـــل، ودورهما في رسم ملامح الصور، وينزاح الذهن كذلك إلى الضوء الخاص بالكاميرا، وبالتـــالي لمســـة الفنان، فلكل فنان لمسة مختلفة عن غيره، والثالثة تتعلق بثنائية العدو المحتل والشعب المحتل، الصحراء والجنة، الحق والباطل، ببساطة هي رواية صدام! لقد جاءت هذه العبارات توجيهية تناصـــية وظيفتهـــا إثارة المتلقي وتشجيعه على اقتحام النص.

أما الناشر، فصدّر الروايات الثلاث بمقدمة حول فلسطين ودورها الحضاري والفني والثقافي الـــوطني، كما قدّم للثلاثية بوصفها عملًا ملحميًا نال عليه المؤلف الجائزة العالمية للرواية العربيـــة البـــوكر عـــام 2018م. ووصف الثلاثية بأنها مجموعة من الروايات المنفصلة المتصلة تحكي قصة فلســـطين خـــلال القرن العشرين، ليكشف عملًا رياديًا جديدًا يمتاز بالتجدد والعطاء، وهذا التصدير النشري مطبوع علـــى طرف صفحة الغلاف المطوية إلى الداخل في الروايات الثلاثة، وجاء بعد تصدير المؤلف، وهو يهـــدف إلى إبراز قيمة العمل والدعاية له.

---

[1] ينظر: قطوس، بسام، مقاربة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائي لإبراهيم نصرالله، ص95

والتصدير الختامي (التظهير) هو الذي يكون بعد قراءة النص والانخراط في عوالمــه؛ ليقــدم للقــارئ تأويلات من خلال قراءاته لدلالات النص، وهي كلمة ختامية للخروج من الكتــاب[1]، فــالمؤلف يختــتم الثلاثية بتعريف الملهاة وتتبع جذرها في لسان العرب. كما يختتم روايتي سيرة عين ودبابة بشكر خاص لعدد من الشخصيات الذين أفادوه بشهاداتهم ومصادرهم، وهم ممن عاشــوا أحــداث تلــك الروايــات وتواجدوا في هذه الأماكن وتلك المراحل الزمنية، وفي هذا الشكر عرفان منه لهــم لمــا قــدموه مــن معلومات موثقة تتعلق بالأحداث التي ضمنها في ثلاثيته.

ويختتم الناشر الروايات بتصدير ختامي يتضمن تعريف مختصر بالكاتب ومؤلفاته الشــعرية والنثريــة والجوائز التي حصل عليها وأعماله المترجمة واللغات التي ترجمت إليها بالإضافة إلى فنونه ومهارتــه الأخرى وانجازاته فيها، مثل معرض الصور الفوتوغرافية، وفي ذلك ارتباط بــين روايــات الثلاثيــة وإبداعاته. وعليه، فوظيفة التصدير بنوعيه هي التعليق على العنوان وتوضيحه وتبريــره، أو التعليــق على النص ليكون أكثر وضوحًا، أو تلخيص مضمونه بفكرة أو عبارة تنحى منحى الحكمة والاقتبــاس[2] أو منحى الشكر والعرفان أو الإضاءة الختامية.

- **الاستهلال**

ومن العتبات الداخلية الاستهلال أو المدخل أو التمهيد أو التوطئة أو المقدمة الإعلانية، وهناك الاستهلال البعدي في الخاتمة ويضم الملاحق والذيول[3]. وهذا الاستهلال هــو أقــرب إلــى العنــوان التجنيســي الموضوعاتي الذي يبين الغرض منه، وموقعه بدايات النص أو آخر سطر فيه، ويتخذ شكل نظام النص النثري في صيغ سردية أو درامية، وقد يتخذ شكل الشعر[4].

---

[1] ينظر: بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص108

[2] السابق، ص111

[3] ينظر: السابق، ص113

[4] ينظر: السابق، ص114

والاستهلال "يضمن قراءة جيدة للنص"[1]، فهو مفتاح توجيهي لتقييم الكتاب عامة وفهم النص، ويرسم مشروع العمل ويحدد استراتيجيته البنائية ما يدل على الانسجام والتماسك والمصداقية[2]. كما يبين كيفية قراءة الكتاب ومراحل تكونه وطبيعة جمهوره، فهو هوية للنص، ليس للإرشاد فقط بل للتمييز بشأن المحتوى المطلوب وطبيعة النص "ما يريد قراءته ومن يريد قراءته"[3]، وله علاقة بالتعليق على العنوان والدفاع عنه وتصحيح فهمه وتبرير اختياره. إن الاستهلال عملية نجاح الراوي في استدراج القارئ إلى عالم النص وصناعة بداية منتجة وجذابة، فهي لحظة المواجهة الأولى في الدخول إلى عالم النص الحافل بأحداثه وتفصيلاته وشخصياته، والإبقاء على لهفة المتلقي أو صدمته وبالتالي عزوفه عن المتابعة[4].

وهو في رواية ظلال المفاتيح تقديم مختصر حول مشهد وصول دبابة شيرمان إلى المكان (مشارف قرية النبعة الفوقا) قبل الدخول إلى تفاصيل اللقاءات الثلاثة التي قسمت الرواية إلى ثلاثة أزمنة ومشاهد، إن هذا الاستهلال يشبه المشهد الذي تبتدئ به أفلام السينما قبل الدخول إلى مجريات الأحداث وتسلسلها، وهو استهلال يشد الانتباه ويحفز القارئ لمعرفة سبب اقتحام الدبابة للقرية ومواجهتها للأطفال ورعاة الغنم، ويبدو أن قصصًا كثيرة مثيرة وعنيفة ستتمخض عن هذه الدبابة، وأن صراعًا وقتالًا وشيكًا ستكون الدبابة جزءًا منه، ولا شك أن هذا الاستهلال ينسجم وعنوان الرواية الثالثة دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ويوضح سبب التوظيف ودلالاته بما لا يترك مجالا للشك في رمزية العنوان ودقة أدائه لوظيفته.

وفي سيرة عين، الاستهلال جزء من بدايات النص والولوج في غماره، وذلك من خلال عنوانها الداخلي الأول (الحياة في الصورة)، هذا الاستهلال الذي يلقي الضوء على طفولة صاحبة السيرة كريمة،

---

[1] بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص118

[2] ينظر: السابق، ص119

[3] السابق، ص121

[4] ينظر: مقدادي، موفق، وعبدالله الخطيب، العتبات في أعراس رواية آمنة تحت شمس الضحى للروائي إبراهيم نصرالله، ص567

وعلاقتها بأسرتها، وبصورة أخيها الميت، يفصح بوضوح عن دور الشخصـية وعلاقتهـا بالأحـداث والفكرة الرئيسة. وفي هاتين الروايتين يلاحظ أن الاستهلال قد "امتزج بالسرد الروائي والتحم معه، لـذا يمكن اعتباره فاتحة نصية ذات سردية مركزية"[1]، فبدايتهما هي بداية الروايتين.

وفي دبابة تحت شجرة عيد الميلاد كان هذا الاستهلال في فقرة تناولت مدينة بيـت سـاحور جغرافيًـا وتاريخيًا ودينيًا، وهي فقرة موثقة نسبها الكاتب لصاحبها جمال بنورة، وهذا الاسم مشهور في المدينـة يوحي بأن هذا الاستهلال صيغ على لسان إحدى شخصيات الرواية، أوعلى لسـان شخصـية حقيقيـة، والاستهلال هنا يؤكد ما تضمنه العنوان من حضور مسيحي في النص، فمدينة بيت ساحور مدينـة ذات طابع مسيحي، وشجرة عيد الميلاد هي مظهر من مظاهر المسيحية.

ويطالعنا مناص آخر وهو ما يمكن تسميته **بعقد التخييل** وهو يتعلق بالنص الروائي تحديدًا، ويعلن فـي شكل قاعدة قانونية: "إن كل تشابه في أسماء الشخصيات وأزمنتها وأمكنتها هو غيـر وارد أو مجـرد صدفة"[2]، وهذا ينفي صفة المطابقة مع الواقعية ويحمي الكتاب ويدفع القارئ للبحث عن هذا التطـابق[3]، وهو إعلان طالعنا في رواية سيرة عين على النحو الآتي:

"**استندت هذه الرواية إلى شخصيات حقيقية ووقائع حقيقية لكنها بنيت بالخيال**"[4]

"**اسم الشخصية وكنيتها حيثما وردا في الرواية فهما مرفوعان**"[5]، وقد ورد هذا الإعـلان فـي بقيـة الروايات أيضًا.

وفي دبابة تحت شجرة عيد الميلاد جاء القانون الإعلاني على النحو الآتي:

---

[1] مقدادي، موفق، وعبدالله الخطيب، العتبات في أعراس رواية آمنة تحت شمس الضحى للروائي إبراهيم نصرالله، ص569

[2] بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص122

[3] ينظر: السابق، ص123

[4] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص4

[5] السابق، ص4

"استندت هذه الرواية إلى الواقع، لكنها بنيت بالخيال، سواء ما تعلق بالأحداث أو الشخصيات"[1].

"أسماء الشخصيات والعائلات غير حقيقية، وإذ ورد تشابه بينها وبين شخصيات حقيقية، فذلك بمحض الصدفة"[2].

إن هذه الإعلانات تحمي الكاتب من المساءلة القانونية التي تتعلق بقضايا التشهير أو التورط خاصة فيما يتعلق بقضايا السياسة، كما أنها تبرئ الكاتب من تهمة الاخفاقات اللغوية. ويتعلق بها كذلك صفحة إعلانية قانونية خاصة بدار النشر وقد احتوت: اسم الرواية، رقم الطبعة وتاريخها بالميلادي والهجري، اسم المؤسسة ومواقعها الإلكترونية، وعنوان الدار وصندوق البريد، وحقوق الطبع و(باركود) المؤسسة الناشرة، بالإضافة إلى إعلانات قانونية تتضمن منع النشر وحقوق الدار، وبراءة من مضامين الرواية، فالمضامين لا تعبر عن آراء الدار وسياستها، ما يعني تحلل الدار من أي مسؤولية تجاه محتويات الرواية ومضامينها.

وتحوي هذه الصفحة أيضا التعريف بصورة الغلاف وكشف لغزها ومصورها أو راسمها وذكر اسم مصممها وهو محمد نصرالله، بالإضافة إلى مصمم الألوان ومنسق الطباعة مع تحديد العنوان. لقد كشفت هذه العتبات كثيرًا من خبايا العتبات الخارجية، وفسرت طبيعة الصور ومضامينها ونسبتها والزمان والمكان الخاصة بها، إن هذا الالتقاء بين العتبات الداخلية والخارجية يساعد في تأويل مقصدية العنوان وكشف بعض ملابساته المبهمة.

- **العناوين الداخلية**

هي عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وهي كالعنوان الأصلي لكنها أقل منه مقروئية، وتعنى القراء أكثر من الجمهور، ولا يعد حضورها ضروريًا قياسًا بالعنوان الرئيس، فظهورها أمر محتمل وليس

---

[1] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص4

[2] السابق، ص4

إلزاميًا[1]، ووظيفتها الايضاح والتوجيه، ولها دواع فنية وجمالية إلى جانب التفسير والتأويل والوصف[2]، ويمكننا ربط العلاقة بين العناوين الداخلية ومضمونها من جهة وبينها وبين العنوان الرئيس من جهة أخرى[3].

وقبل الدخول إلى متن النص لاستيضاح عتباته الموجِهة لا بد من الإشارة أن الناشر أعاد كتابة العنوان الرئيس واسم المؤلف باللغتين العربية والإنجليزية مضيفًا عنوانًا فرعيًا جديدًا وهو (ثلاثية الأجراس)، ولهذه الإضافة أهمية بالغة، فقد عرفت هذه المجموعة إعلانيًا بهذا الاسم، فما دلالته؟

الثلاثية في الأدب هي سلسلة من ثلاثة مؤلفات كل منها قائم بذاته وإن كانت تربطها فكرة أو موضوع واحد، ومثلها في الأدب العربي ثلاثية نجيب محفوظ، وثلاثية غرناطة لرضوى عاشور. وثلاثية الأجراس كما وصفها الناشر هي رواية روايات، متصلة، منفصلة في آن، إذ يمكن قراءة أي واحدة منها باعتبارها عملًا مستقلًا أو قراءة الثلاثية كلها بوصفه عملًا متعدد الوجوه لحكاية واحدة هي حكاية فلسطين. والأجراس مفردها الجرس من جَرَسَ "وهو مصدر الصوت، والصوت نفسه، والجِرس هو الصوت الخفي، وأجرس: علا صوته"[4]، وقد طالعتنا صورة الأجراس على غلاف دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، وهي ليست إلا أجراس الكنائس في فلسطين، وحضور مسيحي فيها، وقد أكد هذا الحضور صورة المرأة بالزي الشعبي الخاص بمدينة بيت لحم، والاستهلال الخاص بمدينة بيت ساحور، وهي مدن ذات طابع مسيحي، كما ارتبطت الأجراس صوتيًا بظلال المفاتيح وأجراس الأبواب.

إن عنونة الثلاثية ب (الأجراس) دون أن تكون هذه الكلمة في عنوان أي رواية من الثلاث، يؤكّد أهميّة التسمية ودلالة العنونة، ففي الأجراس إشارة إلى جرس الكنيسة الذي كان سببًا في الحادثة التي وقعت للفتى ابن السنوات السبع منصور شقيق كريمة عبود، وأجراس كنائس بيت لحم وبيت ساحور، والتأكيد

---

[1] ينظر: بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص125

[2] ينظر: السابق، ص126

[3] ينظر: السابق، ص126

[4] ابن منظور، لسان العرب، مادة ج ر س

على الكفاح المسيحي الفلسطيني ضمن الملهاة الفلسطينية، وفي ذلك ضمان لتحميل العنوان دلالة معنوية وبنائية لا تحملها العناوين الثلاثة للروايات متفرقة[1].

وقد جاءت العناوين الداخلية خادمة للعنوان الرئيس منسجمة معه، فقد عمد نصرالله إلى تقسيم رواياتـــه إلى فصول كبيرة، وحلقات صغيرة في كل من ظلال المفاتيح ودبابة تحت شجرة عيد الميلاد، أما سيرة عين فاكتفى بتقسيمها إلى حلقات ومشاهد، وذلك لتركيزها على مرحلة زمنيـــة أقصـــر وعلـــى ســـيرة شخصية. هذه العناوين جاءت بمثابة دلالات تفتح أبواب النص وترشد إليه.

في ظلال المفاتيح قسم الكاتب الرواية إلى ثلاثة لقاءات زمنية، ولفظة اللقاء هي "الاجتمـــاع والمقابلـــة والاستقبال والحوار والحديث، وهو نقيض الحجاب، واللقاء يكون في الخير والشر، وهـــو فـــي الشـــر أكثر.. وكل شيء استقبل شيئًا أو صادفه فقد لقيه.. سواء أتلامسا أم لم يتلامسا"[2].

اللقاء الأول 1947م، هذا العنوان مؤلف من حدث وهو اللقاء، وزمن وهو بدايات النكبة، وتعكس لفظة اللقاء بعدًا دلاليًا سلبيًا، فالدلالة تنزاح نحو إبراز طبيعة هذا اللقاء من خلال ربطه بسنة النكبة، ووصفها أوضح معبر عنها. فنحن هنا بإزاء نص روائي يسرد لقاءً بين طرفين أو أكثر في تلك الفترة.

اللقاء الثاني 1967م، وهذا العنوان يعبر عن المرحلة التاريخية الثانية في احـــتلال فلســـطين مرحلـــة النكسة، التي تفصلها عن المرحلة الأولى عشرون عامًا، وينبئ العنوان عن تكرار اللقاء بين الطـــرفين نفسيهما مرة ثانية.

اللقاء الثالث 1987م، واللقاء الثالث في مرحلة انتفاضة الحجارة بفاصـــل عشـــرين ســـنة أخـــرى. إن العنوانات الداخلية هنا قسمت الرواية إلى ثلاث مراحل زمنية بفارق عشرين عامًا بـــين كـــل مرحلـــة وأخرى، وكشفت عن لقاء بين طرفين اثنين، لقاء يرتبط بنكبات وحروب، هذا التقسيم الـــداخلي يرتـــب

---

[1] ينظر: مقابلة، جمال، ثلاثية الأجراس لإبراهيم نصرالله، المراة الفلسطينية حين تقاوم، (نضال الفن وفن النضال) الناشر الأسبوعي

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة ل ق ي

تسلسل الرواية الزمني، ويعكس حياة ثلاثة أجيال، ويعطي تصورًا عن المضمون من منطلق المرحلة التي يؤرخها روائيًا.

أما في رواية سيرة عين، فتكثر العناوين الداخلية وتبلغ واحدًا وثلاثين عنوانًا، أكثرها جاء موافقا للعتبات الخارجية من حيث ارتباطه بالصورة ومهنة التصوير، مثل (الحياة في الصورة، بحثًا عن الصورة الأولى، الصورة الضائعة، صورة نموذجية، الجاهل عدو صورته، المصور الشبح) وهو ارتباط يؤكد صحة التأويل المتعلق بعتبة العنوان الرئيسية وصورة الغلاف، ويكشف الصلة بين المضمون والعنوان الداخلي.

كما ارتبطت بعض العناوين بأماكن مهمة في فلسطين مثل (رجل من القدس، وأمام كنيسة المهد) وفي هذه الأماكن ايحاءات دينية، خاصة الدين المسيحي، وما يؤكد هذا الايحاء بعض العناوين ذات الصلة مثل: (عن الماء والنار، تعميد آخر، مفاجآت القس شتيفان)، وهنا تكشف العناوين مضمونًا مؤكدًا وهو الحضور المسيحي في الرواية ودوره في النضال الفلسطيني وطبيعة ذلك النضال.

وبعض العناوين جاءت في صورة مجازية أو استدعاء استعاري، قد يكون استدعاء لصوت ما في فصل ما، مثل: سوناتا الخريف، أو نداء الأورغن، وتبرز الاستعارة التنافرية في العنوانات الحديثة والتي تلفت النظر وتسترعي الانتباه وتدل على المفارقة والتضاد، مثل: غياب العائد، وعودة الحاضرين، ومياه سوداء، بالإضافة إلى عناوين وصفية دالة مثل: امبراطورية الظلام، ونبع المستقبل.. بحر الماضي، وعودة الشبح وغيرها.

وفي دبابة تحت شجرة عيد الميلاد يقسم الكاتب الرواية الكبيرة إلى خمس ليال، ويسترجع القارئ من خلال هذا التقسيم حكايات التراث وقصصه، فالليالي لها أرشيف تراثي يبرز في حكايات ألف ليلة وليلة، وكتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي، وهو ذلك الكتاب القائم على أربعين ليلة أمضاها الكاتب بأنس ومتعة متسامرًا مع أقرانه من الأدباء والمفكرين، وكلا الكتابين قائم على عنصر التشويق الكامن

في إنهاء كل ليلة وترقب الليلة التالية، فإلى أي مدى اقترب نصرالله في لياليه الخمس من ليـــالي أبـــي حيان وقصص ألف ليلة وليلة، هل يمكن أن تكون هذه الليالي الخمس متتالية؟ وما الحدث الـــذي ميـــز ليالي إبراهيم نصرالله؟ وما دلالة كل مسند من المسندات المضافة إلى الليالي؟

لقد أضيفت تلك الألفاظ إلى زمن مختص بفترة معينة فصارت دالة على حدث مرتبط بزمن ومقترن به. وقد تعددت دلالات الليل في التراث الأدبي، فالليل للشعر والأنس والعشق، للســـهر والهمـــس، للتـــدبير والتآمر، كما أنه موطن الهم والعلل، وعليه، تطالعنا ليال خمس لنصرالله متنوعة بين الجمـــال والقـــبح والحيرة، فهناك ليالي (الأنس والصياد والموت والحقل والميلاد) إن هذا التنوع في الليالي يدل على أنها ليال من نوع خاص، ترددت بين الدلالات الإيجابية التي تعكس البهجة والمتعة، وبين الليـــالي القاســـية التي يغلفها الموت، وبين الليالي المرتبطة بدلالات معينة كالارتباط بالأرض، هذه المسميات تدل علـــى أنها ليست بالمتقاربة أو المتتالية زمنيًا، هي ليال ذات باع طويل متغيرة على امتـــداد زمنـــي متسلســـل ولكنه متسع.

أولًا: ليالي الأنس: والأنس "خلاف الوحشة، وهو الاستئناس والتأنس.. والطمأنينـــة.. وعنـــد بعضـــهم الغزل، والأنس حديث النساء ومؤانستهن"[1]، وهذا العنوان يستدعي أغنية المطربة أســـمهان المصـــرية "ليالي الأنس في فيينا"، وهو تضمين غنائي يشير إلى اهتمام موسيقي وفني.

والأنس يكون بالحديث والهمس، كما يكون بالقرب المكاني، والمباشرة والمعاشرة، فليالي الأنس تشـــير إلى أنواع متعددة من الأنس، أنس الحديث وأنس الغناء وأنس الاجتماعات وأنس الأخلّاء، ولعـــل لفظـــة الآنسة يثير في الذهن دلالة أخرى تتعلق بوجود النساء ومؤانستهن في الغناء والرقص، ولعل هذا الأنس شديد الارتباط بلفظة اللهو والملهاة والمتعة التي تعكسها اللفظتان كلتاهما، إن هذا الأنـــس يتحقـــق مـــن خلال معطيات عدة، منها طبيعة هذا الأنس، وكيفية تحقيقه، وشخصيات الرواية ودورها في تحقيق هذه القيمة. غير أن ارتباط الأنس بالليل أزاح عن الليل واقعه المظلم وسلبياته، وأضفى عليه كـــل معـــاني

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة أ ن س

المؤانسة والمتعة والطمأنينة، حتى وإن حاول الليل الانتقاص من اكتمال الفرح، والعنوان هنا ذو دلالة شاعرية وموسيقية جلية، يحيل القارئ إلى نص تملؤه الطاقة الإيجابية والايقاع الغنائي والمتعة الحسية، فالنص هنا ينتمي للعنوان كما ينتمي العنوان له.

ثانيا: ليالي الصياد: والصيد من "صيد صاد صيدًا إذا أخذه وتصيده.. "[1]، والصياد هو الذي يقنص فريسته غدرًا، والصيد مهنة تتم عادة في النهار تحت ضوء الشمس، غير أن إضافة الليل إلى الصياد هي إضافة لها دلالات خفية، إنها إشارة تضمر معاني أخرى تقف وراء عملية الصيد تلك، فهي عملية غير مشروعة تتستر بالليل، والصياد هنا أقرب ما يكون للقناص، وما يؤكد هذا التأويل عنواناتٌ فرعية تفصح أكثر عن المعنى المتواري، فهناك دروس ليلية على استخدام السلاح، وتدريبات للرجال والنساء، وامتحانات ومقارنات بين أنواع الأسلحة، ومعلم سري، وعصافير مستهدفة، وكل هذا يتم بالخفاء تحت جنح الليل، ما ينبئ عن عدم مشروعية المهمة وخطورتها، فالصياد هنا لا يلتزم بأخلاقيات الصيد، هو يقتل بكل ما حملته يده: بندقية أو كاميرا أو صورة...، وهو صيد مع سبق الإصرار والترصّد والإعداد والتهيئة، هذا الفصل يكشف مرحلة الاستعداد للانقضاض على الفرائس بعد تدريب الصيادين وإعدادهم سرًا وتجنيدهم بأنواع السلاح كافة.

ثالثا: ليالي الحقل: والحقل من حَقَل: وهو "قراح طيب يزرع فيه، والحقل الزرعة والزرع إذا استجمع خروج نباته، وهو الزرع ما دام أخضر"[2] وحقل البترول والألغام والرماية، فالحقل معنى واسع وشائع وجامع يجمع كل المتباينات فهناك حقل الورد والشوك، حقل الألغام والزيتون، حقل الحرية والعبودية، حقل التجارب والعلم، إن أول ما يتبادر إلى الذهن حال قراءة لفظة الحقل هو الحقل الزراعي الأخضر، والحقل عادة يمثل الوطن من خلال ارتباطه بالأرض[3]، غير أن إضافة الليالي إلى الحقل تنأى بالمعنى

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة ص ي د.

[2] السابق، مادة ح ق ل

[3] ينظر: الجحافي، معاذ غالب، قراءة في العتبات الخارجية لرواية حقل الفؤاد للكاتب محمد علي محسن، https://www.aden-tm.net/NDetails.aspx?contid=156469

إلى دلالات أخرى، فالليل فهو دلالة القهر والظلمة، ما يعني أن الحقول الخضراء في بيت ساحور ومحيطها اكتسبت دلالة أخرى، وما يؤكد هذا الانزياح هو العنوان الفرعي الأول الذي يتبع صفحة هذا الفصل وهو (حقل الرماية).

ومحتوى الصفحة كشف أن زيدان تحول من فتى يعتني بحقل البطيخ إلى هدف في مرمى شاؤول وجنوده، فالمعنى الدلالي للحقل المزروع تحول بفعل جنود الاحتلال وآلاته إلى حقل رمي لتدريب الجنود على إصابة الهدف البشري، إن التدرج في العنوان من أول الرواية إلى فصلها الرابع (الدبابة، ليالي الحقل، حقل الرماية.. ثم الاستهلال بفقرة تصف وصول سيارة عسكرية إلى حقل البطيخ يذخر جنودها بنادقهم.. ويحولون جسد زيدان إلى هدف كلعبة البولينغ يصيدونه بثمار البطيخ الكبيرة) كاف لإيصال القارئ إلى مضمون هذا الفصل الذي يتجاوز الثلاثين صفحة، وهو استهداف الفلسطيني وتحويله إلى لعبة يتسلى بها الجنود ويوصلونه إلى حافة الموت، ويحولون حقله الأخضر إلى لون الدم والظلام، ما يعني وجود علاقة متينة بين العنوان الداخلي والعنوان الرئيس من جهة، وبين العنوان الداخلي والعنوانات الفرعية من جهة أخرى.

رابعا: ليالي الموت: "والموت من مات، موت ضد الحياة[1]" وهو السكون عن الحركة والسكوت، وليالي هو دال على مدلول، فالليل مظلم ساكن صامت، وهنا ارتبط بالموت ليتمم كل منهما معنى الآخر، فظلمة الليل تؤكد المصير المحتوم الذي يتغلغل في هذا الفصل وهو الموت والفناء، كما أن هذا الأثر البصري يستحضر متطلبات الموت كالغموض وعتمة القبر وانعدام الرؤية، ولا شك أن في هذا العنوان مقاربة مع النص، فلا يمكن أن يكون عنوانًا مراوغًا، فالعنوان الرئيس الذي يحوي لفظة الدبابة ينسجم والعنوان الفرعي الذي يحيل إلى الموت وأسبابه، ويربطه بالليل المظلم الذي يختزل معاني الهموم والقهر والحزن.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة م و ت

خامسا: ليالي الميلاد: إشارة إلى الأعياد والتجدد والبعث والاستمرارية، وهو عنوان يعكس تجدد الحياة وانبعاثها، وكأن الراوي يسرد حكايات لليالي مظلمة يعيشها الفلسطيني، ويستحضر من خلالهـا السـرد القائم على التأريخ والتنامي في الأحداث وتقدم الزمن، فالليالي هو تعداد للحكايات وتراتيبيتها الزمانيـة، حتى عندما تحدث عن الأنس والميلاد فقد ربطهما بالليالي دلالة على عدم اكتمالهما، ويلاحظ أن فصـل الأنس هو الفصل الأقصر، وكأنه يسترق الفرح فيه استراقًا، وليالي الموت ليال قصيرة شكلت حـوالي ستين صفحة، ما يعني أن الموت خاطف وسريع، ورغم الموت فإن فصل الميلاد الذي يشـغل نصـف الرواية، ويختتمها، أقوى حضورًا وأكثف أحداثًا وأوسع مساحة، وهذا يدل علـى أن المـيلاد والتجـدد والانبعاث سينتصر على الموت، إن بلاغة الحجم السردي لكل فصل كانت دقيقة وحكيمة ولم تكن عبثية ومصادفة.

ويشير كثير من السيميائيين إلى ضرورة النظر إلى العنوان النهائي أو النهايات على أنها "عتبة موازيـة للنص المتخيل، وأنها عتبة الخروج من النص، ذلك أن النهاية قد تولد عند المتلقي آفاقًا أكثر مما ولدتها الأحداث نفسها"[1]، فقراءة النهاية تكشف بشكل جلي عن كثير من دلالات المناصات الأخرى. وفي ظلال المفاتيح ختمت الرواية بصفحة عنوانها "عاصفة حجرية"[2]، وهو عنوان يأذن بانطلاق انتفاضة الحجـارة وبدء مرحلة هامة تركت ظلالها في رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد التي فصلت السرد فيها، أمـا سيرة عين فقد انتهت بعنوان (الامتحانات كلها)، وهو عنوان توسط رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد أيضا وارتبط فيها ارتباطًا قصصيًا لم يخل بسير الزمن وتسلسل الأحداث، وقد بـرزت فـي الصـفحة الأخيرة من رواية سيرة عين حوار يتخلله الصمت الذي عبر عنه الكاتب بالنقاط:

"**هل أنت متأكد أنها ماتت؟**

-كما أراك.

---

[1] مقدادي، موفق، وعبدالله الخطيب، العتبات في أعراس رواية آمنة تحت شمس الضحى للروائي إبراهيم نصرالله، ص572

[2] نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص138

–متاكد تمامًا؟

–ولكنني على يقين من أنها خدعتنا، إنها تخدعنا.

–لماذا تقول شيئا كهذا وقد تأكدت من أنها اختفت من هذا الوجود؟

–....

–....؟"[1]

إن هذا الصمت يعبر عن حالة الاضطراب والتخبط التي يعيشها العدو أمام نعش كريمة عبود، فما زالوا يخافون منها، من ظلالها رغم موتها، وما زالوا يعيشون هذا التيه والاضطراب وانعدام الأمــن، وهــذا ينسجم ومحتوى النصوص في الثلاثية كلها. وقد ختمت رواية دبابة تحت شجرة الميلاد بعنــوان "ليلــة أخيرة.. ليلة أولى"[2]، وفي هذا العنوان المتضادّ ارتداد للنهاية على البداية، وعودة إلى نقطة البدء، فقــد بدأت الليالي الخمس بليلة أنس وغناء وسعادة، وهذا ما ختمت به، إذ يطالعنا في هذه النهايــة معزوفــة مرتا وأناشيد الأطفال والهتافات الوطنية التي تصدح في المدينة تعبيرًا عن النصر والبعث من جديد بعد ليال حفلت بالموت والمعاناة، نهاية مفتوحة على عالم من الفن والموســيقى وأغنيــات النصــر. هــذه "النهايات انسجمت مع البناء الفني الذي يسعى لتحقيق أهم غايات الايهام بالواقع الفني من خلال نهايــات جديدة مشوقة، حاسمة حينًا ومفتوحة على المدى أحيانًا أخرى"[3].

إن تلمس القارئ لمظاهر الصلة القائمة بين العنوانات الخارجيــة والداخليــة، والشخصــيات الروائيــة والأحداث يسهل عليه مسألة ربط العنوان بالنص الروائي ما يقوي لديه حافز التلقي، "وهذا مؤشر علــى حرص إبراهيم نصرالله على جعل المشاهد الحكائية مترابطة سرديا، وعلى حضور وعيه السردي عبر توارد الأحداث الروائية على مسار الحكي"[4].

---

[1] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص161

[2] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص498

[3] مقدادي، موفق، وعبدالله الخطيب، العتبات في أعراس رواية آمنة تحت شمس الضحى للروائي إبراهيم نصرالله، ص573

[4] أحمد، مرشد، الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصرالله، ص42

- **الحواشي والهوامش**

الهوامش "إضافات تقدم تفسيرًا للنص أو توضيحًا أو تعليقًا مدعمًا بمراجع، وقد تأتي على هيئة تنبيهات قصيرة أسفل صفحة النص أو آخر الكتاب، فهي ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي من النص مقابلًا له أو لاحقًا له"[1]، وقد تكون اقتباسات أو مراجع أو توضيحات للمؤلف أو الناشر، وظيفتها تفسيرية تعريفية لفهم النص، وإخبارية لتقديم المعلومات، تكشف عن غموض بعض المناطق التي يقع فيها النص، والهوامش هي مناطق خارج النص الأصلي، لكنها تعضده وتفسره وتعلق عليه[2].

وفي الروايات الثلاث وظّف نصرالله هذه الإضافة التوضيحية التعريفية، فنجد الحاشية السفلية التي تفسر معنى، مثل: تعريف لمعنى القمباز[3] والشيكل[4] والدخيل[5] والسيجة[6]، أو ترجمة لكلمة أو ترجمة لنص مكتوب بلغة غير عربية[7]، أو تعريف بشخصية حقيقية ورد اسمها في النص، أو إضافة معلومة ضمن إطارها تاريخي، والتوسع في توضيحها وكشف ملابساتها[8]، أو إحالة إلى موضع ومرجع آخر لربط الأحداث معا[9]، أو أخبار منقولة عن صحيفة أو لقاء ما[10].

ومن الهوامش المختصرة المضافة التي جاءت تعليقا على النص ما ختم به المؤلف كتابه في الصفحة الرابعة قبل الأخيرة في سيرة عين: "عام 2016 احتفل محرك جوجل بذكر ميلاد كريمة عبود"[11] وقد

---

[1] بلعابد، عبد الحق، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص127

[2] ينظر: السابق، ص130- ص131

[3] ينظر: نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح ص34

[4] السابق، ص110

[5] السابق، ص31

[6] السابق، ص28

[7] السابق، ص55 ترجمة لنص من العبرية، وكذلك في سيرة عين، ص44 ترجمة لنص ألماني

[8] ينظر: نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص52، ص18، وسيرة عين، ص74، ص75، ص76، ص91، ص102، ص130، ص136، ص144

[9] ينظر: نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص80، وسيرة عين، ص96، ص130، ص150

[10] ينظر: نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص140

[11] السابق، ص163

أرفق هذا الهامش بصورة لمحرك جوجل متخذًا من صورة كريمة أيقونة جاءت ملاصقة لاسم الموقـــع، وربما أراد بذلك الإشارة إلى أهمية هذه العين التي عرضت الرواية سيرتها.

كما ختم كتاب دبابة تحت شجرة عيد الميلاد في الصفحة السادسة من آخره بملاحظـــات قامـــت مقـــام الهوامش الموضحة لبعض القضايا الواردة في الرواية، وموثَّقة بالمراجع التي أخذت منها، ومحتوى تلك الهوامش ما يلي: إحصائية تتعلق بانتفاضة الحجارة من حيث عدد الشهداء وفئاتهم وطريقة استشهادهم، وعدد الأسرى والمعتقلين والأسرى الإداريين، كما أرفقت إحصائية بطبيعة الخسائر المادية التي نتجـــت عن الحصار، وسياسة المصادرات، وطبيعة الممتلكـــات التـــي صـــودرت، كمـــا فصـــلت الهـــوامش التصريحات التي صدرت عن سياسيين ومحللين وممثلين عن الكيان المحتل، ووثقتها مـــن مصـــادرها الصحفية والإذاعية والشعبية، وبينت مصير بعض القضايا التي تناولتها الرواية مثل مشـــروع الأبقـــار والامتناع عن دفع الضرائب[1].

وعليه، يمكننا القول إن السيميائية عملت على نقل مركز التلقي من النص إلى النص الموازي، وقـــدمت تحليلًا وكشفًا لمحتواه، وذلك من خلال دراسة الهالة المحيطة بالنص سواء أكان عنوانًـــا أو صـــورة أو تصديرًا[2].. فالقارئ لهذه العتبات والمناصات بأنواعها يستطيع أن يتوقع مضمون العمل الروائي بنســـبة عالية، وما استغلق عليه في العتبات الخارجية فإن العتبات الداخلية والمناصات اللاحقة نجحت في إزالة هذا اللبس والإبهام، لقد نجحت عتبات نصرالله في التقديم للنص الروائي، وفي رســـم تصـــور واضـــح للمحتوى النصي، فلم تأت اعتباطية أو عبثية، ولا سيريالية تتلاعب بالألفاظ الملغزة، فالصور واضحة، والمناصات اللاحقة فسرت ما استغلق منها، ثم إن عناوينه جاءت مستوفية لشروط الجمـــال والبلاغـــة، تميزت بوضوحها وموسيقيتها وتشويقها وتنوعها الفني والبصري والسمعي، ودلالاتها الرمزيـــة التـــي تشعل الفكر والعاطفة.

---

[1] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص505 –ص506

[2] ينظر: العدواني، معجب، تشكيل المكان وظلال العتبات، ط1، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 2002م، ص7

المبحث الثاني: عناصر البناء الفني

أولاً: المكان في الثلاثية

تنبع أهمية المكان[1] في الرواية من كونه الفضاء الذي يحوي بقية العناصر الروائية، ولا يمكن أن يستقل المكان عن الأشياء، ولا يمكن فصله عن الزمان والشخصيات والأحداث وعن بقية المكونات الحكائية[2]، فهو الوسط الذي تتفاعل فيه المعطيات وتتكوّن فيه الأحداث وتنمو وتتطور، والعمل الأدبي حين "يفتقد المكان فهو يفقد خصوصيته، وبالتالي أصالته"[3]، فأهمية المكان تنبع من اتصاله بجوهر العمل الفني، والعمل الذي لا مكان فيه يشعر القارئ بالغربة والغموض وضيق الأفق وكأنه في بيئة غريبة عنه لا ينتمي لها، ما يؤثر على تواصله مع النص[4].

والمكان في الراوية لا يتحقق وجوده إلا من خلال اللغة، ويختلف بذلك عن المكان في المسرح أو السينما مثلًا؛ إذ يمكن إدراكه بصريًا وسمعيًا، أما روائيًا فهو فضاء لفظي لا يمكن إدراكه إلا من خلال الكلمات، يتشكل عبر صورة خيالية في الذهن، صورة ترتسم تفاصيلها في مخيلة الكاتب والشخصيات والقارئ[5].

وقد تجاوز النقاد في أثناء تناولهم تقنية المكان النظرة التقليدية التي ترى فيه مجرد ديكور وأثاث وهندسة، فصار يتخذ أشكالًا متعددة، ويرمز إلى معان ودلالات مختلفة، إذ صاروا يتعاملون معه بصفته

---

[1] تعددت آراء النقاد حول المصطلح النقدي الخاص بعنصر المكان، ودارت أغلبها حول ثلاثة مفاهيم: الفضاء والمكان والحيز، يرى حميد الحميداني أن الفضاء أوسع من المكان وأشمل وأنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية، فالمكان عنده جزء من الفضاء. ويذهب غالب هلسا في ترجمته لكتاب جماليات المكان أن الفضاء ليس معادلا للمكان، في حين يرى حسن البحراوي وصلاح صالح أن المكان هو الفضاء، ويفرق عبد الملك مرتاض بين الفضاء والمكان والحيز، فالمكان هو ما يدل على تفاصيل جغرافية تجري فيها الأحداث، أما الحيز فيبدأ عندما ينتهي المكان وهو كل ما يلد عن المكان المحسوس من خطوط وأبعاد وأثقال كالأشجار والأنهار وما يتم فيها من حركة، والحيز النصي خارج الحدود الجغرافية ويشمل السرد والحوار والوصف، أما الفضاء عنده فمعنى مجازي عام، إذ قد لا يكون مع الحيز فضاء، في حين لا مناص من وجود الحيز في الفضاء. ينظر:كريمة سمار، تجليات المكان في رواية أشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2014م، ص21-26

[2] ينظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي –الفضاء الزمن الشخصية، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990، ص26

[3] باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط2، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1984، ص6

[4] ينظر: السابق، ص6

[5] ينظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي– الفضاء الزمن الشخصية، ص27

فاعلًا في الرواية، قادرًا على أن يعبر عن نفسه، وفي بعض الأحيان يكون المكان في العمل الروائي هو الهدف المقصود لذاته[1].

وفي النص الروائي يتحول المكان إلى "مكوّن لغوي تخييلي تصنعه اللغة الأدبية من الألفاظ"[2]، فهو وإن تشابه مع المكان في الواقع فإنه يظل حبيس الخيال في الرواية، له أبعاده الخاصة وسماته الفنية التي تعيد تشكيله فضاء جديدًا مختلفًا[3]، مؤلفًا من عالم من المحسوسات والأشياء التي قد تطابق الواقع وقد تخالفه[4]. فالفضاء ذو المرجعية الواقعية عندما يدمج في الفضاء التخييلي الروائي يتحول إلى تخييل وهذا ينفي عنه صفة التوثيق التاريخي[5]، وتتلخص القدرة الإبداعية للكاتب في "قدرته على تحويل المكان من فكرة عامة إلى خاصة تمس خبرة المتلقي وتجعله يستحضر مكانه وصفاته، وبالتالي يتحقق الاتصال بين المبدع والقارئ"[6].

ولا يمكن بأي شكل فصل الإنسان عن المكان، فالعلاقة بينهما علاقة تبادلية تأثرية، حيث يعطي الإنسان للمكان معنى وقيمة، "فتتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال، ومن خلال المميزات التى تخصّهم"[7]، ومن جانب آخر يشكل المكان مستودعًا لأفكار الإنسان ومشاعره وطباعه وصفاته النفسية[8].

---

[1] ينظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي– الفضاء الزمن الشخصية، ص33

[2] كاصد، سلمان، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية) الأردن: دار الكندي، 2003م. ص69

[3] ينظر: القاسم، سيزا، بناء الرواية (دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ) ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987م، ص74

[4] ينظر: السابق ص103

[5] ينظر: المحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1999م، ص116

[6] باشلار، غاستون، جماليات المكان، ص7

[7] بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص29

[8] ينظر: السابق، ص31

وقد أشار الباحثون إلى أنماط مكانية عدة في الرواية، كالمكان الهندسي والجغرافي والمجازي والتاريخي والواقعي[1]، وأغلب الدراسات تشير إلى نوعين أساسيين من الأمكنة هما المكان المغلق والمكان المفتوح.

المكان المغلق (البيت أنموذجًا)

هو المكان ذو المساحة المحددة، كالبيت والغرفة والسجن والقفص وغير ذلك، ويظهر دوره من خلال التأثير على الشخصيات وارتباطه بالأحداث، فقد يكون المكان مغلقًا شكليًا ومفتوحًا معنويًا، وقد يكون العكس، وذلك متعلق بالحالة النفسية للشخص من جهة، والظروف المحيطة من جهة أخرى. ولعل أبرز حضور للمكان المغلق في العمل الفني هو البيت، وصورة البيت هنا تسعى لابتعاث ذكريات الماضي من خلال سردية المكان، فهو بيت الطفولة أو البيت الأول، هو جذر المكان وبالتالي هو الصورة الأبرز للمكان الأليف[2].

ورغم أن البيت مكان مغلق إلا أنه قابل للامتلاء بالذكريات والحكايات وأسباب الألفة التي جعلت منه مكانًا خاصًا، وهذا ما ينسحب على المعتقلات والسجون "ففي المساحات الضيقة تتسع الذاكرة"[3]، هذه الأماكن الضيقة والمغلقة "تعزز تقنية الاستبطان، فكلما زاد المكان ضيقًا.. ازدادت مبررات الذهاب إلى الداخل النفسي"[4]، وعندها تكتسب الأمكنة الروائية التخييلية صفات خاصة، وتخضع لمعايير تتجاوز الواقع المألوف ومقاييسه، فوحدة قياس المساحة المكانية في عبارة "أفسحت لنا مكانًا إلى جانبها يكفي لقتيلين"[5]، تكشف عن حالة نفسية خاصة تحكمت بمعايير المكان، إنه "الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية"[6].

---

[1] ينظر: النابلسي، شاكر، جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، عمان: دار فارس للنشر والتوزيع، 1994م، ص13

[2] ينظر: باشلار، غاستون، جماليات المكان، ص7

[3] نابلسي، وائل، قراءة في رواية دبابة تحت شجرة الميلاد لإبراهيم نصر الله، https://alyoum8th.net/News.php?id=655

[4] المحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص102

[5] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص96

[6] بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي- الفضاء الزمن الشخصية، ص26

والبيت في ثلاثية الأجراس ثيمة مشتركة، وتنطلق ألفة البيت من خصوصية عاشها الفلسطيني وهي التهجير، لذا شكلت هذه المكانية منعطفاً ذا خصوصية مختلفة لدى أدباء القضية الفلسطينية، فالارتباط هنا متصل بذكريات الطفولة والألفة من جهة، وبالتهجير والاحتلال من جهة أخرى، إن تضافر هذين السببين أبرز صورة البيت في إطار خاص جعل منه هدفاً منشودًا يستدعي التضحية لا مجرد ذكرى تستدعي الحنين والتوق فحسب. فالمكان هنا لا ينحصر بفكرة بيت هندسي له أبعاد ومساحات وزوايا، بل أحلام يقظة وذكريات ماض وصورة فنية تعالقت كلها معًا وشكلت الخيال، وبالتالي وجهت تفكير المتلقي وخلقت نوعًا من الصلة معه[1]. وعليه، يصبح جوهرًا للحكاية ولتكوّن الأحداث، وينتقل من قيمته المادية إلى المعنوية، فيصبح البيت الوجود الحقيقي للإنسانية الخالصة والفضيلة التي تدافع عن نفسها دون أن تهاجم[2]. فالبيت الذي يواجه بالعدوانية والقمع من خلال القصف والإخلاء ومحاولات المحو تتحول وسائله في الرد والمقاومة إلى وسائل إنسانية محققاً بطولات ذات أبعاد كونية، فهو أداة لمواجهة الكون، إنها مسألة قوة تستمد من الوجود، وهنا لا قيمة للشكل الهندسي، وإضفاء الصفات الإنسانية عليه يجعله جسدًا وروحًا، إنها ألفة المكان والالتحام به[3].

فالبيت الأول في ظلال المفاتيح شكل الرحم الذي ضم عائلة مريم، بيت ظلَّ عصيًا على النسف والمحو، ويقابله الخيمة التي استطاعت العواصف اقتلاعها فذهبت أدراج الرياح أو كما عبر عنها الشاعر لوي جولييم "إنه البيت الذي أزالته نفخة"[4]، ذلك لأن الخيمة مكان مؤقت ليس له ثباتُ البيتِ حتى وإن نسف، فالبيت أكثر رسوخاً محفورًا في الذاكرة والأرض.

كما أن سعي مريم إلى إعادة بناء البيت بصورة وهمية هو محاولة منها للبحث عن الألفة المفقودة والأمان المنشود، لتحقيق حماية وهمية، فهي تعيش تجربة البيت بكل واقعيتها من خلال حلمها الذي

[1] ينظر: باشلار، غاستون، جماليات المكان، ص9
[2] باشلار، غاستون، جماليات المكان ص66
[3] ينظر: السابق، ص68
[4] السابق، ص73

نفذته على الأرض برصف حصوات صغيرة وحجارة؛ لأنها تعي أن الإنسان "دون البيت يصبح كائنًـا مفتتًا"[1]، فمريم لم ترسم صورة مبالغة في تنميقها للبيت بل رسمته هو ذاته، "لأن رسم صـورة مخالفـة تلغي تلك الألفة التي شعرت بها"[2] فسمات البيت كانت بسيطة مطابقة لما كان، متجذرة فـي اللاوعـي، قريبة بمجرد رؤيتها، محتفظة بظلالها.

وقد أرادت مريم أن تثبت أن "البيت الذي ضاع في ضباب الزمن سوف ينبثق مرة أخرى مـن جـوف الظل"[3]، وقد بلغ بها الوهم بعد أن أعادت بناء بيوت القرية أن تتعامل معها وكأنها موجودة فعلًا، وكـان خيالها قويًا إلى الحد الذي جعلها توبخ من كان يدخل المكان مجتـازًا الجـدار الـوهمي دون المـرور بالباب[4]! ولعل بقاء البيوت في ظلال المفاتيح دون سقوف معادل لتوق الشخصية إلى الحرية والانعتـاق من أزمة السجون والأماكن المغلقة، وكأن البيت غير المسقوف "ينتزع حصته مـن السـماء، فالسـماء بكاملها تصبح سقيفة له"[5]. ويلاحظ هنا رغم أن البيت مكان مغلق إلا أنه يكتسب صفات المكان المفتوح، فالإحساس بالمكان وطبيعته ينطلق من الداخل وليس من الخارج[6]، هذا البيت الذي يشـكل جـزءًا مـن بيوت عديدة محيطة يتحدى آفات الطبيعة وتقلبات الزمن، لقد أعادت مريم بناءه بعد انقضـاء عشـرات السنين دون أن تغفل زاوية أو بابًا أو حظيرة، لا بل دون أن تنسى ديكورات كل بيت وأثاثه ومواضـع الأثاث، لقد ترجمت كل معاني الألفة المتغلغلة في وعيها إلى واقع، "فالمكان الذي نحبه يرفض أن يبقى منغلقًا، إنه يتوزع وكأنه يتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة، ويتحرك دون صـعوبة إلـى أزمنـة أخرى وعلى مختلف أزمنة الحلم والذاكرة"[7].

---

[1] باشلار، غاستون، جماليات المكان، ص38

[2] السابق، ص 42

[3] السابق، ص75

[4] ينظر: نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص131

[5] باشلار، غاستون، جماليات المكان، ص72

[6] ينظر: السابق، ص33

[7] السابق، ص72

لقد استطاع نصرالله تحويل الفكرة إلى صورة مرئية، فالفكرة المجردة التي تدعم بصفات مكانية تتجسد بصورة واضحة قريبة إلى ذهن المتلقي[1]. لقد تدخلت في تقنية المكان وتركيبتها هنا ضوابط اجتماعية وسياسية لا جغرافية وهندسية فحسب، إن تضخم الحلم لدى مريم واستفحال الرغبة في استرجاع بيتها المقدس جعلاها تعيش وعيًا خاصًا بها تمثل بإعادة البناء للحفاظ على الحلم وحمايته من الضياع، حيث اعتنت بجوهر الفكرة وأنمتها فأعادت بناءها بصورة جديدة وفريدة تنسجم ولمستها النسائية. وبناء البيت كان "حالة نفسية"[2] أكثر منها هندسية رغم الصور والرسوم والخطوط، إنه الروح التي تبحث عن الألفة بتجلياتها، والجمال هنا انعكاس لذكرى جميلة لا مؤلمة، فالشبابيك والأبواب لها دلالة وظيفية؛ إنها الدلالة التي تؤكد الانتماء للمكان والتعلق به.

إن رسم المكان بدقة متناهية أشعر القارئ بانسجام في هذا العالم الجديد القائم على الخيال والفانتازيا، وبالتالي القدرة على تشرّب هذه الصورة الفنية والتعمق في تفاصيلها. فالعلاقة مع البيت تتجاوز فكرة الوصف المجرد، وصفاته تكشف ارتباطًا وثيقًا وجوهريًا.. إنه الأثر النفسي الذي تصدر عنه الأوصاف[3]، فالبيت بقيمته المعنوية تلك التي جعلت مريم ترفض السكن في بيت آخر وتتأخر في بناء غيره.

وقد بلغت ألفة البيت الفلسطيني وقداسته وحميمية أجوائه إلى دفع المحتل الى استغلال هذه القيم؛ حيث نجد الأب الصهيوني يعلم ابنه "إن أفضل مكان يمكن أن تختبئ فيه هو بيوت أعدائك؛ فهي الأكثر أمانًا من غيرها، وأما أفضل حياة يمكن أن تعيشها، فهي الحياة التي تعيشها في تلك البيوت، بعد أن تتخلص من أولئك الأعداء"[4]، وهذا ما حدث فعلًا عندما وجد ناحوم نفسه داخل حظيرة تابعة لبيت مريم، حيث

[1] ينظر: قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص75

[2] باشلار، غاستون، جماليات المكان، ص86

[3] ينظر: السابق، ص35

[4] نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص12

اعتنت به وقدمت له يد العون هي وزوجها لأنه طفل صغير، غير أن سياسة أبيه وأمه رسخت في ذهنه فكرة الامتلاك والسيطرة والسلب.

والتأثير الفني هنا متبادل، فليس البشر وحدهم من يألفون البيت، فالبيت في الخيال الروائي ذو روح يحس، فيقبل ويلفظ، "فكأن البيت هنا هو الذي يتشبث بساكنيه"[1] وبدا ذلك واضحًا لما كانت "أم ناحوم تستشعر بأن المرأة الفلسطينية ما زالت تحتضن منزلها، ولن ترحل عنه، فالبيت ما زال يعرف ظلال أصحابه، فالفلسطينيون لا يريدون أن يرحلوا"[2]، والعدو فعليًا لم يستطع أن يلتحم معنويًا ونفسيًا في البيت، بل ظل شعور الضياع مرافقًا له، وهذا ما عبرت عنه أم ناحوم لما قالت "أحس أننا نسكن داخل فكرة"[3] لا بيت، وذلك بسبب تشبث البيت بأهله.

وتتعدد وظائف هذا المكان في الثلاثية، فهو ليس الرحم الأول ومنبع الذكرى فحسب، بل كونًا من الثقافات والعادات والانجازات. كان بيت اسكندر من الأماكن التي ركز الكاتب عليها، وتكمن أهمية هذا البيت بكونه فضاء متعدد الوظائف، فهو ليس سكنًا عائليًا تجتمع فيه الأسرة فقط، بل ملتقى رجال المدينة الذي كانوا يجتمعون فيه لتنظيم أدوارهم النضالية وتوزيع المهام والتشاور، كما أدى وظيفة المركز الثقافي والفني والتعليمي، فبه كانت تجتمع مرتا بالأطفال وتعلمهم العزف والغناء، وبقي البيت ذاته من بداية الرواية إلى آخرها عصيا على أعدائه متآلفًا مع ساكنيه وزواره، فاتحًا أبوابه في كل وقت، حتى في ساعات الحصار والمداهمات.

وفي سيرة عين، "كانت الأماكن تقاوم، الكنائس، البيوت، القصور، الأسطح"[4]، وتتلخص مقاومتها بقدرتها على إثبات الحق وتفنيد أباطيل المحتل. ويبرز البيت هنا بتفاصيله باعتباره مظهرًا تراثيًا يختزل

[1] باشلار، غاستون، جماليات المكان، ص67

[2] أبو شهاب، رامي، «ظلال المفاتيح» لإبراهيم نصر الله: المحو ومقاومة الظلال، -https://www.alquds.co.uk/%D8%B8%D9%84%D8%A7%D9%84

[3] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص92

[4] عبد الدايم، محمود، أجراس نصر الله (ثلاثية المفتاح والعين والميلاد)، -https://www.vetogate.com/Section-32/%D8%AB%D9%82%D9

تاريخ العائلة وملامح المدينة وعمارتها، وقد وثّقت تلك التفاصيل كريمة عبود من خلال الصــور التــي رصدت هندسته وبنيانه ونوافذه وشرفاته، كما كشفت تعلق ساكنيه به وتفاصيل ذكرياتهم، ويقوم البيــت هنا بمواصفاته دليلًا راسخًا يؤكد الانتماء والحق، ويلاحظ أن البيت قد تم تغييــره فــي هــذه الروايــة، واستبدل به بيت أكثر اتساعًا وأكبر حجمًا، وهذا الانتقال لم يشكل تأزمًا في حياة أبطاله؛ ذلك لأنه انتقال اختياري لا قسري، ولأن البيت الأول تحوّل فيما بعد إلى مكان معاناة، وارتبط بالموت "موحشًا أصــبح البيت، أكثر من أي يوم مضى، فحين يختطف الموت والجنون ثلاثة أولاد، ويستولي المرض على جسد كاترينا، ترتبك الحياة، ومعها ترتبك الأرواح"[1].

وعلى صعيد آخر وثقت كريمة حياة أسرتها داخل البيت من خلال الصورة "كان شعاع الشمس الســاقط على وجوههم من الشباك الشرقي لغرفة الطعام أخاذا.. حشرت رأسها في كيس الكاميرا.. كما لو انهــا تريد حشر رأسها داخل الشباك لتعرف ما يدور داخل الغرفة"[2]. لتشكل هذه الصورة وثيقة ملكية للمكان، وجزءًا من سيرة أصحابه، لقد تجاوزت تلك الصورة مجرد هندسة البيت وديكوره إلى بيــت ذي طــابع روحاني متجل في وجوه أفراده ومشاعرهم.

ولم تكتف كريمة بتصوير بيتها من الداخل، وإبراز ملامح المكان وصفاته، بل ســعت لفــتح البيــوت المغلقة وإخراج أهلها منها، أيقنت أن البيوت إذا ظلت على انغلاقها فستكون سلاحًا في يد العدو لتبريــر استيطانه واستيلائه على الأرض، فتصدت لصور العدوّ التي أظهرت "الأماكن دائما خالية من الناس... البيوت التي في الصور مثل قصر جاسر، قصر الجعار، الميتم الأرمني، المستشفى الفرنسي وهي مــن أجمل البيوت والمباني التي صورتها.. كانت البيوت تقف وحيدة، تنتظر مــن سيســكنها!"[3]، فانطلقــت كريمة تصور البيوت "وحولها أناس عرب، ويسكنها أناس عرب"[4] لم يكن الوصف للأمكنة هنــا غايــة

---

[1] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص85

[2] السابق، ص39– ص40

[3] السابق، ص132

[4] السابق، ص152

بحد ذاته، ولم تكن جمالية الصورة شكلية دون هدف جوهري، بل كانت وسيلة لإثبات فكرة، وهـي أن "كل الأمكنة المأهولة حقا تحمل جوهر فكرة البيت"[1]، وبالتالي الوجود والانتماء، وهذا ما سعت كريمة لإثباته ولإبطال فرية العدو الذي يحاول إخلاء البيوت من ساكنيها والمدينة من سكانها.

لقد تنوّعت صور البيت في الثلاثية من حيث الوظيفة والدلالة، ولم تبق أسيرة النظرية النمطية، فحتى المكان الأليف بدا أحياناً مكاناً معادياً مثل بيت كريمة الأول، كما بدت الإقامة في البيت ضمن ظروف خاصة إقامة جبرية كالسجن مثل منع التجول في بيت ساحور، واكتسبت الأمكنة المغلقة أحياناً صفات المكان المفتوح، والأماكن المفتوحة كالخيمة تقوقعت على ساكنيها وأسكنتهم في دواخلهم المغلقة كما كان في ظلال المفاتيح.

لقد أبدع الكاتب في وصف أحلام البيت المفقود في قالب درامي متخذاً من الفن وسيلته، فن الرسم والتصوير والموسيقى؛ ذلك ليثبت أن البيوت التي "فقدناها إلى الأبد تظل حية في داخلنا، فهي تلح علينا لأنها تعاود الحياة وكأنها تتوقع منا أن نمنحها تكملة لما ينقصها من حياة"[2]، فالبيت المصور أو المرسوم أو الموسيقي، يلهب قريحة القارئ وخياله ويجعله يعيش في صورة أدبية تشعره بأمان المأوى المفقود العابق برائحة التاريخ وذكريات الماضي وأيام الطفولة[3]، كما أتاح لنا فضاء البيت الوقوف على الحياة الداخلية للشخصيات والإلمام بفكرها وتفكيرها[4]. إن المكان مرتبط بالإدراك الحسي النفسي في التعبير عن ذاته، وعن كل ما يتعلق به أو يجري خلاله، فهو ليس مجرد فضاء صامت أو خلفية مؤثثة تشهد تطور الأحداث، بل عنصر دال ومحوري يعكس التأثير الايجابي والسلبي في النص الروائي.

---

[1] باشلار، غاستون، جماليات المكان، ص36

[2] السابق، ص74

[3] ينظر: السابق، ص70

[4] ينظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي–الفضاء الزمن الشخصية، ص41

المكان المفتوح (القرية والمدينة أنموذجًا)

هو المكان المتحرر من الحدود والحواجز الخارجية خاصة السقوف، وهو إما طبيعي كمظاهر التضاريس من بحار وسهول وجبال وصحار، أو مؤسس ومعدّ من إبداع البشر كالمدن والشوارع والساحات والحدائق، إن هذه الأماكن بأنواعها المختلفة توحي بأفق متسع لا حدود له، وتعطي إحساسًا بالانطلاق والحرية، فإلى أي مدى اقتربت الأماكن المفتوحة في الثلاثيّة من هذه الصفات؟

كان للأماكن المفتوحة في الثلاثية دور بارز في حركة الشخصيات وتطورات الحدث، هذا الانفتاح الفضائي مكّن الراوي من تسيير أعداد كبيرة من الناس والمسيرات وتحريك الجيوش وإشعال الثورات والمظاهرات وتحويل صفحات الرواية إلى ساحة معركة وحقول وأسواق ومعسكرات. وعليه، فالمكان المفتوح حضر حضورًا بارزًا في ثلاثية الأجراس؛ ذلك أن محور الرواية يستدعي رسم ملامح واضحة لصورة هذا النوع من الأمكنة، صورة فنية تستمد خيوطها من الخيال، حتى وإن تطابقت مع الواقع في الاسم والصفات الجغرافية والهندسية.

كثرت الأماكن المفتوحة في ثلاثية الأجراس وتعددت، فمنها الأماكن شديدة الاتساع كالبحار والدول، ومنها الأقل اتساعًا كالقرى والمدن، ومنها المساحات الصغيرة المفتوحة كالساحات والسفن. ووظيفة هذه الأمكنة رصد تطورات الأحداث الناشئة عن تفاعل الشخصيات بعضها مع بعض ومع الأمكنة المحيطة، وتعدد صور المكان من سمات الأعمال الروائية، غير أننا في هذه الدراسة سنركز على القرية والمدينة بوصفها أمكنة مجتمعية مفتوحة؛ ذلك لأنّها المحور الأساس في هذه الثلاثية.

- **قرية راس السرو**

لا شك أن للقرية حضورًا مميزًا في الرواية الفلسطينية، فكثير من الروائيين كانوا من أبناء الريف، عبروا عن واقعهم الحاضر واستدعوا ذكريات طفولتهم، فانعكست في رواياتهم مظاهر البيئة الريفية التي أبرزت علاقة الفلسطيني بأرضه وارتباطه بها، فبدت فيها مفردات البيئة الريفية والمعجم القروي

الشعبي[1]، ولعل مرد هذا الحضور يعود إلى أن فلسطين بلد ذو طابع زراعي ريفي، بالإضافة إلـــى أن الرواية الفلسطينية بملامح السيرة الذاتية التي تبرز صورة البطل منذ طفولته مرتبطًا بالأرض وفلاحًـــا وراعيًا، وما يوثق هذا الارتباط انحدار أغلب الروائيين من أصول ريفية[2].

وفي ثلاثية الأجراس ذكر الكاتب أسماء عدد من القرى، مثل قرية رأس السرو والنبعا الفوقـــا، ورســـم معالم القرية الريفية الطبيعية والمادية من حقول وسهول وبيوت وحظائر، وقد بدا الكاتب فـــي اختيـــاره للأسماء قريبًا من المعجم الشعبي الفلسطيني، حتى ليخيل إلى القارئ أن هذه القـــرى موجـــودة فعليًـــا، فأسماؤها ليست بعيدة عن المسميات الدارجة في البيئة الفلسطينية. ثم إن مواصفات هذه القرى وصورها بدت أنموذجًا لما كانت عليه القرى الفلسطينية المهجّرة، ولاقت ما لاقى غيرهـــا مـــن تنكيـــل وإخـــلاء ونسف، وتشابهت مع القرى المقاومة في رصد حالات التسلل وسط أجواء يملؤهـــا الخـــوف والقـــنص والموت[3]، ورغم اقتراب أسماء بعض القرى هنا من معجم التراث الشعبي، وتشابه ملامحها مع ملامـــح القرى الفلسطينية إلا أنها أسماء خيالية لقرى تخييلية ابتدعها الكاتب؛ لتتكامل في بنية الرواية مـــع بقيـــة العناصر السردية.

ولم تمثل قرية راس السرو صور الأمان والهدوء الذي تتميز به القرية والريف في الرواية، بل كانـــت منطقة مشتعلة دكت بيوتها جميعا وسويت بالأرض[4]، ولعل المفارقة الغريبة في صورة هذه القرية هـــو اتخاذها مظهرًا جديدًا أقرب للفانتازيا، إذ تحولت القرية من بنيان مادي حقيقي ومجتمع سكني ريفي قائم

---

[1] ينظر: حمدان، عبد الرحيم، جماليات القرية في الرواية الفلسطينية، قرية بيت حانون أنموذجا، مجلة كلية فلسطين التقنيـــة للأبحـــاث والدراسات، ع1، كانون أول، 2014، ص3

[2] ينظر: السابق ص3

[3] ينظر: نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص55، ص96

[4] ينظر: أبو بيج، علا عزام، البنية الروائية في رواية أرواح كليمنجارو لإبراهيم نصرالله، رسالة ماجستير، جامعة النجـــاح، 2017م، ص108

على مساحة من الأرض، إلى مخطط شكلي مرسوم بالحجارة أو قرية وهمية[1]، ثم سرعان ما تحوّلت هذه القرية إلى سلاح من الحجارة انهالت على قوات الاحتلال[2].

وبالنسبة لمريم فقد كانت راس السرو كل شيء في حياتها، إذ أورثها فقدُ القرية فقدَ الصواب، وعليه فقد رفضت كل محاولات زوجها بناء بيت جديد وعاشت زمنًا في الخيمة على أمل العودة، كما أنها تعاملت مع مفاتيح البيت بقداسة جنونية ولم تستطع التغلب على أزمتها إلا بعد أن شرعت في بناء القرية لتثبت أن الظلال باقية لا تمحى. هذه القرية التي ظلت ثابتة رغم وهميتها، ما زال مكانها بظله وأطلاله شاهدًا على وجوده تقف نقيضًا أمام الدبابة التي لا وطن لها، وأمام الباخرة الماخرة عباب البحر حاملة وفود المهاجرين الصهاينة، فليس الثابت كالطارئ، وليست البيوت والقرى والمدن وظلالها كالدبابة والباخرة والطائرة التي لا رسوخ لها ولا وطن.

- **مدينة بيت لحم**

ومن صور المكان المفتوح المدن، وتحضر المدينة في الرواية بوصفها مكانًا مفتوحًا مختلفًا عن الريف، تمثل أبعادًا سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية مختلفة، ويتأسس فضاؤها من خلال تأثيرها في تطور الأحداث والشخصيات والزمن، ومن خلال مكوناتها التي تميزها كالشوارع المتسعة والساحات والأسواق، هذا إلى جانب "فضاء روحي متحضر، ومنسجم مع خصوصية الشخصية التي تشغله، ومتأقلم مع نمط تفكيرها الخاص، مع الأخذ بعين الاعتبار أهمية النسق الاجتماعي في تحقيق التعايش المشترك"[3] فالمدينة تعكس طباع ساكنيها وقيمهم.

---

[1] ينظر: نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص131

[2] ينظر: السابق، ص138

[3] درويش، وسام، المدينة في رواية اعترافات أسكرام لعزالدين ميهوبي، أطروحة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة، 2017م، ص55

أما عن أسماء المدن المذكورة في الثلاثية فكانت ذات مرجعية واقعية، فهي فضاءات موهمـــة بوجـــود مرجعية جغرافية حقيقية ومعروفة، تهدف هذه الأسماء إلى الايهام بواقعية ما يقال[1]. فبيت لحـــم وبيـــت ساحور وبيت جالا والقدس وعكا والناصرة وغيرها من المدن الفلسطينية أسماء أمكنة ما زالـــت إلـــى اليوم، ولا تكاد تخلو رواية فلسطينية من ذكرها والتطرق إليها بوصفة أمكنة محتلة ومقاومة.

وقد حضرت المدينة بوصفها مكانًا مفتوحًا في رواية سيرة عين، ومثلت هذا الحضور بيت لحم، فهـــي مدينة ذات خصوصية مسيحية، إذ أبرزت الرواية كثيرًا من المؤسسات الدينية والكنائس، وركزت على ساحة المهد[2] فترة الانتداب البريطاني، وأشارت إلى بعض أماكن المدينة وحاراتها مثل حارة الفواغرة[3].

ومثلت مدينة بيت لحم نموذج المدينةَ الحقيقية في الرواية من حيث المزايا المادية والثقافيـــة والطبقيـــة والتنوّع الديني، ومن حيث كونها مدينة محتلة تعاني قمع العدو واضطهاده. أما المزايا المادية والثقافيـــة فظهرت في تطور المواصلات والاتصالات وتوافر المقتنيات النادرة في بيوتها مثل الآلات الموســـيقية وأجهزة التلفاز والمذياع والكاميرا وغيرها، وذلك في فترة متقدمة من تاريخ المدينة، هذا إلـــى جانـــب الحرية التي ظفرت بها المرأة وخروجها من قوقعتها مبكرًا، واقتحامها ميادين العمل والنضـــال، فضـــلًا عن تطور المؤسسات وتوافرها واستقطاب السائحين وتقدم التعليم والأجواء الثقافية والفنية والاجتماعيـــة المتحضرة التي ظهرت فيها. ففي هذه المدينة ولدت كريمة عبود التي امتهنت التصوير، وعمل والـــدها سعيد عبود مصلحًا وواعظًا وكاتبًا، واحترفت أختها العزف.

ومن جهة أخرى شهدت المدينة صراعًا ضد الاستعمار البريطاني، واصطبغت بصبغة المدن المقاومـــة، ونال أهلها حصتهم من المعاناة والقمع والاعتداءات، وردوا بالصمود والتصـــدي ورفـــض الانصـــياع، وأدركوا مبكرًا خطط بريطانيا لإقامة وطن قومي لليهود على أرضهم، فكانت بيت لحم في طليعة المدن

---

[1] ينظر: المحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص109

[2] ينظر: نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص51، عنوان الفصل "أمام ساحة المهد"

[3] ينظر: السابق، ص135

المناضلة، مارست دورها النضالي بأشكال عدة، وخلد التاريخ مواقفها المشرفة كغيرهـا مـن المـدن الفلسطينية. إن تمسك كريمة بمدينتها ورفضها السفر مع زوجها يكشف عن علاقة روحية وثيقـة مـع المكان، وعن التأثير المتبادل بين الشخصية والمكان الروائي، لقد وفّر المكان لكريمة كل ما طمحت إليه في مهنتها وحياتها ومسيحيتها، وفي المقابل أخرجت كريمة أجمل ما في هذا المكان مـن فـن وثقافـة وطبيعة وتاريخ، وحالت دون سرقة المدينة وإخلائها من سكانها من خلال الصور التي وثقت فيها الناس والنساء والأطفال والأسر والطبيعة[1] ضاربة بذلك كل محاولات العدو وأساليبه لسرقة المكان.

- **مدينة بيت ساحور**

وبيت ساحور مكان مفتوح في الرواية يمثل تزاوجًا واضحًا بين بيئة المدينة المنفتحة وأجـواء القريـة المتآلفة والمتآزرة، إذ برزت في المدينة علاقات أسرية متينة وعلاقات وثيقة بين الجيران والأصـدقاء، بين المسلمين والمسيحيين، بين النساء والرجال، وتكتسب بيت ساحور خصوصيتها من كونهـا مدينـة مسيحية الطابع، وفيها إحالة إلى أماكن أخرى مثل سهل الرعوات نسبة إلـى الرعـاة الـذين بشّـرتهم الملائكة بمولد السيد المسيح قبل أكثر من ألفي عام، وقد تعرضت الرواية لتفاصيل المدينـة، سـاحاتها بيوتها مراكزها مؤسساتها أسواقها حقولها وحدودها، وربما اقترب هذا المكان المفتوح –أحيانًـا– مـن ملامح المكان المغلق؛ بسبب الحصار الخانق الذي فرض عليه، كما تقترب ملامح المدينـة هنـا مـن ملامح الريف في علاقات مجتمعه وعاداته.

وقد شكلت بيت ساحور في رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد مسرحًا للمقاومـة، وتعرضـت عبـر تاريخها الطويل لما تعرضت له المدن الفلسطينية من احتلال واعتقال وحصار، غير أنها تفـردت فـي انتفاضة الحجارة بمقاومة فريدة متنوعة ردًا على اعتداءات المحتل وقمعه، واشتهرت بالعصيان أثنـاء انتفاضة الحجارة، الذي خلق صراعًا خاصًا بين الكيان الغاصب بكل ما يملك من قوة وإرهـاب "وبـين

---

[1] ينظر: نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص131، ص133

المكان بكل رمزيته ودلالاته اللذين تمثلا بانصهار الفعل المقاوم للكنيسة والمسجد"[1]، وتعرضت بيوتها للهدم ومصادرة الممتلكات، وتحولت ساحاتها إلى مسارح لتمثيل البطولات الوطنية كإلقاء الهويات أمام مبنى البلدية[2]، وقاد هذا الدور بطل الرواية اسكندر بمؤازرة رجال الدين المسيحي وجيرانه المسلمين وطبقات المجتمع كافة من عمال وأطباء وجزارين وفنانين.. وبدت حقول المدينة المحيطة بها والمنتشرة فيها مزارع خضراء قادرة على تحقيق الاكتفاء الذاتي، وحظائر الأغنام والأبقار التي اقتربت بالمدينة من أجواء البيئة الريفيّة، وقد تمحور دور سكانها هنا من خلال قدرتهم على أداء أكثر من مهمة، فلهم قدرات الفلاحين في القرى ومزايا أهل المدن في التحضر والتطور وتحصيل المعرفة والعلم. كما صدحت المدينة بألحان الغناء والموسيقى والترانيم، وكثرت فيها الجوقات الموسيقية والحفلات والكورال والمسارح، ما أضفى عليه سمات المدينة الفنية الحضارية، ومثلت مرتا الشخصية التي أكسبت المدينة وجهها الحضاري.

لقد اجتمعت في مدينة بيت ساحور كثير من الخصائص التي تبدو متناقضة، مثل المصانع والمزارع، البنيان المدني والعلاقات الاجتماعية الريفية الوثيقة، العادات الشرقية المحافظة ومظاهر الحرية الفنية والعاطفية، فالمدينة الصغيرة هنا أشبه ما تكون بأسرة كبيرة[3].

ويلاحظ أن صورة المدينة في ثلاثية الأجراس جاءت بعيدة عن الصورة النمطية التي ترى في المدينة مكانًا موحشًا يملؤه الاغتراب وتسيطر عليه الماديات الجامدة، بل على العكس، لقد عكست المدينة هنا مظاهر الألفة والتآزر، وبرزت فيها ملامح المدينة المقاومة، والمدينة الفنية، والمدينة الدينية. كما جسدت القرية في الثلاثيّة صورة غير نمطية، وذلك من خلال حالات التحول عبر الزمن، فمن قرية حقيقية، إلى خيالية مرسومة على التراب راسخة في الذاكرة، ثم إلى كومة حجارة انهالت على قوات الاحتلال؛ لتعكس صور الصمود والمقاومة، والبقاء والاستعصاء على المحو.

---

[1] زكارنة، أحمد، متى نعود أبناء لأولادنا، سؤال نصر الله في "ثلاثية الأجراس"، https://www.arab48.com/%D9%81%D8%B3%D8%AD%D8%A9/%D9%88%D8%B1%D9%82/%D8%

[2] ينظر: نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص441

[3] ينظر: السابق، ص282

وقد شهدت الثلاثية صورًا متقابلة للمكان، المكان المغلق والمفتوح، الممتلئ والمفرغ، الخيمـــة والبيـــت، المستعمرة الإسرائيلية بصورتها الجامدة المنسوخة والعمران الفلسطيني المميز بعمارتـــه، المســـتوطنة والوطن، المدينة والقرية والمخيم.. هذا بالإضافة إلى ثنائية الإقامة والانتقال التي وفرت مشاهد مكانيـــة عديدة، ناهيك عن التطور الذي شهده المكان بفعل الزمن، "فبيت ساحور القرية كبرت فأصبحت بلـــدة، البلدة التي كبرت فأصبحت مدينة[1]"، أو وصف مدينة بيت لحم التي بدت مدينة كبيرة ومتحضرة "أكثـــر نظافة من تل أبيب نفسها!"[2].

إن المكان في الثلاثية هو المحور الرئيس، بل الفضاء الكبير المتسع الذي دارت حوله الأحداث وفيـــه، وتفاعلت من خلاله الشخصيات واخترقته، ما يعكس أهمية هذا العنصر الذي وجه الأحـــداث، وأثـــرى اللغة السردية والوصفية، وعبر عن ذاته، وأثار الدهشة لدى المتلقي في دقة وصفه وبراعـــة الصـــور الفنية التي تجلى من خلالها.

لقد قامت الثلاثية بشكل خاص والملهاة الفلسطينية بشكل عام على فكرة مفادها اغتصاب الأرض وسرقة المكان "لقد بنى هذا العدو أسطورة احتلاله لفلسطين بأنها كانت صحراء، وسيحولها إلى جنـــة! ولكـــن فلسطين كانت دائما جنة، وكل ما يفعله الاحتلال هو تحويلها إلى صحراء"[3]. وعليه، فقد كان حضـــور الأمكنة في الثلاثية حضورًا جوهريًا مدروسًا منطلقًا من خطاب أدبي جمالي كشف عن عقد صلة متينة بين الشخصية والمكان من خلال سردية مثيرة، ومن هذا المنطلق فقد تنوّعت الأمكنـــة فـــي الثلاثيـــة: أنواعها وأنماطها[1]، ابتداء من الفضاء المتسع الذي يحوي كل شيء، وانتهاء بإطار الصورة الذي يضـــم داخله أشخاصًا وأحداثًا وأمكنة وتاريخًا.

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص221

[2] السابق، ص234

[3] السابق، ص1

[1] الفضاء المكاني في الثلاثيّة متسع جدا وشامل، إذ يمكن دراسته بشيء من التفصيل يضيق المقام هنا به، فهناك العديد مـــن الأمكنـــة المفتوحة كالدول والمدن والبحار وخط سير الرحلات، وهناك الأماكن المغلقة كالسجن والزنازين والصور ودبابات الجيش ومصفحاته.

ثانياً: الزمان في الثلاثية

يعد عنصر الزمن من العناصر المهمة المؤسسة لبنية الرواية، سواء أكان هذا الزمن خارج الروايــة أم داخلها، فهو المحور المؤسس لهيكلية القصة، وتظهر أهميته في ترتيب الأحــداث وتتابعهــا وتزامنهــا "فالعلاقة بين الحدث والزمن علاقة تلاحمية، والفصل بينهما فرضية تجريدية غير مقنعة، والزمن يتجلى تحديدًا بالحدث، ويصعب الإحساس بالزمن إذا لم توضع الأحداث فيه"[1]، وتترتب على الــزمن عناصــر التشويق والايقاع والديمومة، ولا يمكن بأي شكل فصل الزمن عن الإنسان أوعن المكان[2].

وموضوع الزمن موضوع شائك؛ بسبب تعدد أنواعه وأنماطه وأبعاده، فمن الزمن التاريخي والــواقعي إلى الزمن الخيالي الروائي، ومن الزمن النفسي الذاتي إلى الزمن الطبيعــي الفيزيــائي، ومــن زمــن الأحداث المتعاقبة على فلسطين، إلى زمن الكاتب ثم إلى زمن القارئ، هذا إلى جانب تــداخل وحــدات الزمن الثلاث وتسلسلها وما يخترقها من استرجاع أو استباق، وما يتخلل كل ذلك من مظــاهر تقنيــة: كالوقفة والتلخيص والحذف والمشهد. لقد تعددت هذه الأنماط وتلك الأبعاد بتعدد النقاد وآرائهــم وآليــة تناولهم للزمن، فمنهم من قسمه إلى الزمن الخارجي والزمن الداخلي[3]، ومنهم من اعتمد زمن القصــة، وزمن الخطاب، وزمن النص[4]، ومنهم من تناوله مفرقًا بين الزمن الطبيعي والزمن النفسي[1]، وهناك من أشار إلى الزمن الغائب، وهو الزمن المتعلق بأطوار الناس حين ينامون أو حين ينعدم وعيهم بالوقــت[2]،

[1] المحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص46

[2] ينظر: قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص38

[3] قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص40، ص41، ويرى سعيد يقطين أن الأزمنة الخارجية هي زمــن الكاتــب وزمــن القــارئ والــزمن التاريخي، أما الأزمنة الداخلية فهي زمن القصة وزمن الكتابة (السرد)، وزمن القراءة، تحليل الخطاب الروائي، ص79

[4] ينظر: يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1989، ص89

ولهذا التقسيم مسميات أخرى جمعها الدكتور محمد أيوب مثل: زمن الحكاية وزمن الكتابة وزمن تلقي النص، أو زمن المغامرة وزمــن الكتابة وزمن القارئ، أو الزمن التاريخي وزمن الكاتب وزمن القارئ.. الدكتور محمد أيوب، الزمن والسرد القصصي فــي الروايــة الفلسطينية المعاصرة، ط1، الدقي: دار سندباد للنشر والتوزيع، 2001م، ص104

[1] ينظر: قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص66

[2] ينظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1998، ص104

"فمقولة الزمن متعددة المجالات، ويعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري"[1]. وهنا، ستتناول الباحثة الزمن من خلال أربعة محاور:

المحور الأول: زمن القصة وزمن الكتابة

للزمن في الرواية الفلسطينية خصوصية متفردة ومختلفة، ذلك لأنه يتوزع أفقيًا في أماكن متعددة، على امتداد المنافي ومخيمات الشتات، كما يغوص في عمق التاريخ عموديًا ليرصد أحداثًا عدة واحتلالات متعاقبة على فلسطين[2]، ما ترك أثرًا واضحًا في الرواية الفلسطينية التي تعددت فيها تقسيمات الزمان وصور المكان داخل فلسطين وخارجها، ويتميز هذا الزمن باتخاذه التاريخ موضوعًا للحكي[3]، ويتضمن الإشارة إلى "السنوات والشهور والفصول والأيام وأجزائها"[4].

ويركز زمن الحكاية على المراحل التاريخية المفصلية التي مرت بها القضية الفلسطينية، وهي معلومات تاريخية موثقة وثابتة ومتسلسلة في كتب التاريخ. وقد يكتب الراوي عن زمن تفصله عنه سنين طويلة، وهنا تكمن صعوبة هذا الزمن؛ ذلك أن هذا النوع من الكتابة يستند إلى وقائع حقيقية، ويتطلب من الكاتب الإحاطة بالأحداث ومكانها وتاريخيتها، إذ لا بد من تحديد دقيق للمرحلة الزمنية التي تحلق الحكاية في فضائها.

وهذا ما سجلته رواية ظلال المفاتيح بوضوح، إذ رصدت أحداثها الروائية ثلاث فترات زمنية، تفصل كل فترة عن الثانية عشرون عامًا، (اللقاء الأول 1947م، اللقاء الثاني 1967م، اللقاء الثالث 1987م)، وهي تواريخ تشير إلى أحداث مفصلية في القضية الفلسطينية، النكبة والنكسة وانتفاضة الحجارة، كما أشارت الرواية إلى فترات من التاريخ الفلسطيني تحت سلطة الحكومة الأردنية[1].

---

[1] يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص61

[2] ينظر: أيوب، محمد الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص107

[3] ينظر: يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2001م، ص42

[4] يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص91

[1] ينظر: نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص101

وكذلك سار الزمن في شبه تسلسل في رواية سيرة عين، غير أنه رجع قليلًا إلى الـوراء، وابتـدأ مـن نهايات القرن التاسع عشر حيث الحكم العثماني لفلسطين[1]، فالزمن القصصي امتد قرابة الخمسين عامًـا وهو عمر صاحبة السيرة (1893م– 1940م)، وسار بوتيرة شبه متسلسلة بالتوازي مع أزمنة قصصية أخرى تضمنها السرد، مثل زمن الانتداب والثورات وبدايات الاحتلال الصهيوني، وانتهى السرد هنا مع نهاية حياة البطلة.

والأمر ذاته في رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ابتدأ السرد الزمني منذ نهايات الحكـم العثمـاني، عبر تاريخ شبه متواصل ومتسلسل إلى الانتداب البريطاني فالاحتلال الصهيوني وما حل بالوطن مـن نكبة ونكسة، وصولًا إلى زمن انتفاضة الحجارة، في نهاية مفتوحة على واقع الأحداث.

أما زمن الكتابة فهو الزمن الذي وثّق فيه الكاتب روايته، وهو ليس زمن الحكاية، فالكاتب يعالج القضية "من وجهة نظر العصر الذي يعيش فيه، وهكذا لا يمكن عزل التقنية الروائية عن لحظة الكتابـة التـي تعالج الزمن التاريخي معالجة تنبني على الأنماط والأنساق الموجودة في عصر الكاتب"[2]، ومن المسـلم به أن يتأثّر الكاتب بزمنه، وأن يضفي صفات الحاضر على الماضي، كما تظهر الكتابة تجليًا، وتكشـف وعيًا بذاتها. ويعبّر زمن الكتابة أو زمن الكاتب عن زمن ثقافي معين قد يطول عهده عن زمن الحكايـة وعن زمن القارئ، والقارئ يحلل النص وفق منظورات حياتية جديدة وظروف ثقافية مختلفـة[1]، وهـي منظورات تختلف من قارئ لآخر تبعًا لاختلاف ثقافاتهم وتوجهاتهم وقدراتهم النقدية.

وثلاثية الأجراس أرّخت بشجاعة ودقة لحقبة تاريخية هامة تناول الكاتب زمنها الخارجي بوعي وإدراك عميق؛ ولعل مرجع ذلك العمق هو تكوّن صورة واضحة غير مجتزأة ولا ضبابية عـن تلـك الحقبـة،

---

[1] ينظر: نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص7

[2] يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي – النص والسياق، ص44

[1] ينظر: السابق، ص42

وانكشاف المخططات واستشراف القادم، فالرواية التي سبقت النكبة بزمن قصير كانت عاجزة عن التنبه لخطورة الوضع الفلسطيني، وعكست ضيق أفق وغياب وعي بحركة التاريخ[1].

لقد بدأ نصرالله التحضير لمشروع الثلاثية منذ عام 1990م، كتابة متقطعة متواصلة تغذيها قراءاته ولقاءاته وزياراته، قبل الانهماك الفعلي الكامل في الكتابة، لتكتمل وتولد عام 2018م[2]، حيث استغرقت الثلاثية مدة طويلة لإتمامها، وأظهرت إلمام الكاتب بالتاريخ ووعي الكتابة بذاتها، وقد انعكس وعي الكاتب من خلال إشارات عديدة تصل الحاضر بالماضي وتفسر كثيرًا من التباسات التاريخ، والأمثلة على ذلك كثيرة منها: حديث الكاتب عن قرار مجلس الأمن الذي يدعو فيه اسرائيل للانسحاب من الأراضي المحتلة ذلك القرار الذي "لم تعارضه بريطانيا –أساس البلاء– ولا أمريكا –أساس استمراره–"[3]، فهو يعي العلاقة الحالية بين الأمريكان والصهيونية ومقدار الدعم والتأييد الذي توفره أمريكا لإسرائيل، "الإسرائيليون والأمريكان لا أسرار بينهم"[4]. كما كشفت الكتابة إدراك الكاتب لخطورة إجهاض الثورات، "حين يقايض الثوار ثورتهم بالوعود يخسرون كل شيء"[5]، ودور الأنظمة العربية في التآمر على القضية الفلسطينية، "لقد خدعتنا الأنظمة العربية وأبقتنا في بيوتنا، كما فعلت عام النكبة، حين قالت نحن الذين لدينا الجيوش ونحن الذين نقاتل، أما انتم أيها الناس فالتزموا بيوتكم"[1].

تمكن نصرالله من خلال خطابه الروائي من إبراز التمفصلات الزمنية الكبرى التي بنيت عليها الثلاثية. أما زمن الكتابة فلم يكن بالمعطى الزمني البسيط في تناوله، لقد عاد الكاتب إلى زمن أبعد من عصره، متأثرًا بمفاهيم هذا العصر، معالجًا إياها من وجهة نظر زمانه، موازنًا بين الزمن الحقيقي الممتد والزمن الروائي المكثف الموجز.

---

[1] ينظر: عبد الغني، مصطفى، نقد الذات في الرواية الفلسطينية، ط1، القاهرة: دار سينا للنشر، 1994م، ص21

[2] مقابلة عبر الماسينجر مع الكاتب إبراهيم نصرالله، 2021/11/3م، الأربعاء الساعة الخامسة مساء

[3] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص181

[4] السابق، ص165

[5] السابق، ص93

[1] السابق، ص182

المحور الثاني: الزمن الطبيعي والزمن النفسي

وهما بعدان زمنيان يبرزان في الأعمال الروائية، **فالزمن الطبيعي** "يشمل ما هو كوني"[1]، هـو الـزمن الشائع الذي يقاس بمقاييس الوقت المعروفة، الذي نستعين على معرفته بالساعات والتقاويم، وهو زمـن يسير في خط مستقيم وحركة دائمة نحو الأمام، لا يعود إلى الوراء أبدًا، ويتضمن الليل والنهار، وتعاقب الفصول والأيام والشهور، وابتداء الحياة وانتهائها[2].

وركز الكاتب على الزمن الطبيعي حاشدًا من خلاله ما يتركه تعاقب الفصول من تغيـر علـى طبـاع الشخصية وملامحها، فالزمن الطبيعي فعل فعله في أبطال القصة، وتزامن تعاقب الفصول مع التقدم في العمر لدى مريم ومرتا واسكندر، وقد رصدت مريم الزمن الطبيعي من خلال تقويمات ثـلاث، تقـويم النكبة وتقويم النكسة وانتفاضة الحجارة، متخذة في كل زمان مكانًا جديدًا، رغم أنها ما تزال تعيش نفسيًا في الزمن الأول والمكان الأول، "عشرون عامًا فعلت الكثير فيها، محت ملامح وحفرت أخرى"[3]، وهي الأعوام العشرون التي تفصل النكسة عن النكبة.

وفي سيرة عين رصدت الرواية حركة الزمن الطبيعي من خلال الإشارة إلى تعاقب الفصول الأربعـة وتعاقب الليل والنهار، فكأن السارد جعل من شهر آذار ومن فصل الخريف تقويمات روائية فنية تنسجم وأحداث الرواية التي تشير إلى دورة الحياة والموت، كما أشارت الرواية بوضوح إلى المراحل العمرية التي مرت بها كريمة من خلال السرد الزمني والتصريح بالسنوات والشهور والأرقام.

وتتبعت رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد سير عجلة الزمن من خلال رصد حركة الشخصيات عبـر الأجيال الثلاثة التي تحركت في فضاء الرواية المكاني والزماني، جيل اسـكندر الجـد وبشـارة الأب وزيدان الابن، وحددت كثيرًا من المواقيـت الزمانيـة، فأشـارت إلـى السـاعات ودقتهـا، والأيـام

---

[1] يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص74

[2] ينظر: القصراوي، مها، الزمن في الرواية العربية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م، ص17

[3] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص86

وتسلسلها، والشهور والفصول، وحددت السنوات إما تحديدًا صريحًا أو ضمنيًا يفهمه القارئ بإجراء حسبة بسيطة.

ويكتسب الزمن الطبيعي فلسفة خاصة في ظروف معينة مثل لحظات الموت، ويحسب عندها بدقات الصوت أو نبضات القلب أو حركة عقارب الساعات "أدركوا أنهم هالكون.. استقرت عيون الرجال على ساعات معاصمهم، الساعات التي بدا لهم أن أصوات دقاتها الخافتة، التي لا تكاد تسمع عادة، قد اتحدت، وتجمعت في دقات تفوق قوتها سلسلة انفجارات عدد لا يحصى من القنابل في مخزن للذخيرة، وعندما وصل عقرب الدقائق معلنا الساعة الثامنة تمام، كانت دقته ظلام النهايات!"[1]، وهذا ما قلب معايير الوقت الكوني الفيزيائي استجابة للمواقف والأحداث التي شكّلت زمنًا خاصا بمعايير مختلفة ومقاييس خاصة، وهو ما يمكن تسميته بالزمن النفسي.

فالزمن النفسي هو زمن شخصي ذاتي، ناتج عن حركة الشخصية وتجربتها؛ ذلك أن الشخصية الروائية تعيش طبقًا لزمنها الخاص المنفصل عن الزمن الخارجي الذي لا يطابق في ايقاعه الزمن النفسي، وهنا يبرز دور الروائي في قدرته على تجسيد الإحساس بمرور الزمن، لا الزمن نفسه، وعليه تفقد التواريخ والساعات قيمتها المعيارية، فتصبح اللحظة أكثر دلالة وأبعد أثرًا من السنة، ومعيار الوقت هنا وحدات زمنية غير محددة تنوب مكان الوحدات التقليدية وتتصل بوعي الإنسان وخبرته[1].

ويقاس تأثير الزمن من خلال تجسيد الإحساس به، فقد يكون قصيرًا ويطول، أو طويلًا جدًا وتختصره الأحداث في مدة قصيرة. وهذا ما كشفته ملامح الشخصيات في ظلال المفاتيح، "قبل أن تعود إلى بيتها، شاخت مريم، ازداد عمرها مائة سنة. ذهبت أملا وعادت مأساة"[2]، هذا التحوّل في هيئة مريم كان ناجمًا عن حالة الصدمة التي عاشتها لدى رؤيتها قرية رأس السرو وقد اختفت عن الوجود، فأيام قليلة صنعت

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص303

[1] ينظر: قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص66

[2] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص104

صنيع مئة سنة في ملامح الشخصية، ولم يتوقف الأثر النفسي الزمني على الملامح، بل ينـذر بسـرعة انقضاء العمر، "فكأن مريم عاشت ما تبقى لها من عمر في أربعة أيام، أربعة أيام سيكون خامسها يـوم الجنازة"[1]، كان ذلك بعد أن طارت الخيمة التي كانت تؤويها وعائلتها، وينعكس أثر الإحسـاس بـالزمن على المكان، فيحيل المسافة أضعاف ما هي عليه، "طويلًا ساروا بين الصخور، كما لو أن المسافة بينهم وبين قريتهم أربعون كيلومترًا، لا أربعة وحسب"[2]، فالنكبة التي استغرقت أيامًا لحـدوثها، فعلـت فعـل سنوات طويلة في خارج الشخصية وداخلها، نسفت جغرافية المكان، وقلبت معـايير الوقـت ومنطـق الزمان.

وعلى الجانب الآخر، تؤثر الأحداث في الشعور بالزمن، فتحول اللحظات القصيرة إلـى أمـد زمنـي طويل، وهذا حال اللحظات التي مرت طويلة ثقيلة على أبي جاسر لدى محاولته إخـراج نـاحوم مـن القرية خشية أن يراه الثوار[3]. ورحلة باربارا إلى مستشفى الأمراض العقلية، "رحلة لا تحتاج لأكثر من عشر دقائق كي تقطعها على الأقدام، لكنها الدقائق العشر الأطـول"[4]، إذ تنتـاب الشخصـية مشـاعرة متناقضة تتأرجح بين الرجاء والخوف الأمل والإحباط مما ينتظرها داخل المستشفى. وقد كـان مشـهد البقرة السوداء التي توقفت في طريق ناحوم لدى عودته إلى بيت لحم مشهدًا يقاس بالزمن، فقد اسـتطاع أن يستعيد خلال تلك اللحظات أيام مكوثه مع تلك الأبقار في حظيرة أم جاسر سنة 1947م[1]، لتمر عليه اللحظات ثقيلة بطيئة. ونلاحظ اتساع الوقت وامتداده لحظة هدم بيت أبي خليل، "ومال الحـائط العـالي المحاذي للشارع، مال ببطء شديد.. ثوان طويلة مرت كدهر والحائط يسقط"[2]، فكأننا أمام مشهد يعرض

[1] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص65

[2] السابق، ص124

[3] السابق، ص33

[4] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص97

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص234

[2] السابق، ص426

بتقنية التصوير البطيء الذي يحول اللحظات إلى زمن طويل، "ذلك أن الإحساس الداخلي ينعكس على الزمن فيتمدد إلى حد يتجاوز فعليًا حدوده الواقعية"[1].

وفصل "عشرون يومًا.. عشرون عامًا"[2]، يقلب موازين الوقت رأسًا على عقب، وتتغير فيه معايير الوحدات الزمنية، فعشرون يومًا كانت مدة اعتقال بشارة وتعذيبه وتحطيم جسده، تلك المدة القصيرة بمعيار الزمن الطبيعي كانت تعادل عشرين عامًا لشدتها ومعاناتها، وصفت خلالها اللحظات بالطويلة جدًا والأيام بالأعوام. وهذا الإحساس اللامنطقي بالزمن رافق سلامة أثناء رحلة عودته "من مبنى الحاكم العسكري في بيت لحم، إلى بيت ساحور، كانت أطول رحلاته"[3]، وذلك بعد أن أجبره ناحوم أن يتعاون معه وهدده، ولا شك أن همّا كهذا يغير مقاييس الوقت ويترك حالة من اللاشعور بالمكان والزمان.

ويعد السجن من أبرز الأماكن التي تلغي الإحساس بالزمن، "في لحظة ما، كان لا بد للزمن من أن يختفي، وأن يكون المعتقل معلقًا في مكان لا يمت للمكان ولا للزمان بصلة، مكان خارج زمانه، وزمان خارج مكانه"[4]، هذه اللحظات العصبية التي تتلو رحلة تحقيق وتعذيب طويلة، يجد المعتقل نفسه رازحًا تحت ضغط كبير وهلوسات لاإرادية، وينعدم إحساسه بالوقت الطبيعي بسبب عزله داخل الزنازين المغلقة، كما تمر به الساعات والأيام طويلة لا حدود لها.

وقد يتحول زمن عام إلى زمن ذي خصوصية إنسانية؛ ذلك بسبب أثره في حياة الشخصية، وارتباطه بموقف ترك آثاره على حياتها ومستقبلها، فسعيد عبود يؤرخ مآسيه ويحددها "منذ أن وضع أول انجليزي قدمه على أرض فلسطين"[1]، فالجنود الإنجليز كانوا سبب موت ابنه كريم وانتشار السل بين عائلته ومعاناتهم وموت بعضهم. ويتداخل الزمن الطبيعي في الزمن النفسي ليسفر عن تجربة خاصة

---

[1] المحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص68

[2] ينظر: نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص141

[3] السابق، ص169

[4] السابق ص423

[1] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص125

ظلت تلاحق ناحوم طيلة حياته وتصارع نوازع الشر في نفسه، "ذهب الربيع، وتبعه الصيف، والخريف، وجاء الشتاء، سبعة أشهر لا غير كانت تفصله عن يوم نجاته، كيف تتجمع الفصول كلها في سبعة أشهر؟ سبعة أشهر كأنها العالم كله"[1]، وقد امتدت تلك الحادثة إلى آخر الرواية لتثبت أن نوازع الشر لدى المحتل الصهيوني قد تغلبت على نزعة الخير التي يفترض أن تنمو وتشب منذ ذلك اليوم.

وعليه، فلكل شخصية زمن نفسي خاص ينبثق من التجربة والخبرة الذاتية، وهو زمن لا يخضع لمعايير الوقت المعروفة، فاللحظات فيه غير متساوية، كما أنها لا تشبه اللحظات والدقائق التي نعرفها؛ ذلك بسبب أثر الحالة الشعورية، فليست اللحظات المشرقة المفعمة بالسعادة التي تنقضي بلمح البصر كاللحظات الطويلة الخاوية البطيئة التي تمر رتيبة فارغة كأنها سنوات من العدم[2]. كما يتأثر زمن الخطاب بالجانب النفسي وتتمحور حوله أزمنة المعاناة والانفعال[3]؛ وذلك من خلال الانحرافات الزمنية ومفارقات الاسترجاع والاستباق التي سيفصلها المحور الآتي.

المحور الثالث: التسلسل والانحرافات الزمنية

كثير من الأحداث في القصة تجري في وقت واحد، فلا يمكن ترتيب تلك الأحداث واحدة بعد أخرى داخل المتن الروائي، لذا نجد انحرافات زمنية متعددة من خلال خطابات متعددة أيضا على المستوى الزمني تظهر من خلال التسلسل والتضمين والتناوب[1]. "فالتسلسل التاريخي الذي يسود فيه نوع من الخطية يصعب التسليم بإمكانيته في الحفاظ عليها"[2]. والزمن في الرواية جاء في خط متواصل وشبه متسلسل نحو الأمام، إلا أن المحافظة على الترتيب الزمني على هذا النحو يبدو مستحيلا، مفارقات عدة طرأت على خط سيره وحوّلت اتجاهه ووجهته، فاخترقت تقسيماتٌ استرجاعية واستباقية النسقَ

---

[1] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص41

[2] ينظر: القصراوي، مها، الزمن في الرواية العربية، ص18

[3] ينظر: المحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص66

[1] ينظر: يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص73

[2] السابق، ص69

المتسلسل المرتب لبنية الرواية الزمنية[1]، ولهذا الاختراق الزمني أسباب عدة منها: الإخبار بحدث مـــا، دخول شخصيات جديدة إلى فضاء الرواية ما تطلب التعريف والعودة لماضيها، هذا إلى جانب استدعاء الذاكرة في كثير من المواقف، ناهيك عن عنصر الاستشراف الذي حققه التنبؤ والاستباق السردي.

التسلسل

"والتسلسل يقتضي تتابع حكي قصص متعددة أو أحداث كثيرة، وبانتهاء أي منهـــا يبـــدأ حكـــي الثـــاني وهكذا"[2]، "ويقوم على وصل عدة حكايات الواحدة بالأخرى[3]"، وهذا ما بدا واضحًا في التتابع التـــاريخي المتسلسل للأحداث، والتطور الزمني المتدرج والذي ظهر صريحا في روايات الثلاثية. ويلاحظ أن هذا الطابع التتابعي هو الشكل الزمني المهمين على مجريات الأحداث.

التضمين

إذ من خلاله "تستوعب القصة قصصا فرعية تحكى ضمنها"[1] "وإقحام حكاية داخل حكاية أخرى"[2] وذلك مثل فصل "لقاء مع الماضي"[3] وفيه قصة اختباء الثوار السبعة في منزل أم خليل، واستحضـــار قصـــة استشهاد ابنتها ميس، ثم تفرع القصة إلى اعتقال أبي خليل وتحقيق ناحوم معه، وتفرعها لســـرد قصـــة سرقة بيته القديم عام 1949على يد عائلة المحقق.

التناوب

"هو حكي قصتين معًا في آن، وتترك كل قصة عند حد معين لتستأنف القصة الأخـــرى"[4]، وهـــذا مـــا بدا واضحًا في الثلاثية، إذ بالتوازي مع الزمن السردي لرواية سيرة عين، يطالعنـــا فصـــل "المصـــور

[1] ينظر: قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص 54

[2] يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص73

[3] زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص52

[1] يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص74

[2] زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص57

[3] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص406 –ص413

[4] يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص74

الشبح"[1]، الذي يحكي تطورات قصة موشيه نوردو مع ليفي، القصة تم تفصيلها من بداياتها في رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، وحفلت الرواية ذاتها بتناوب واضح بين سردياتها الزمنية، بين أطراف متعددة في زمن واحد، بدأت في أمكنة مختلفة وانتهت في المكان ذاته[2].

الاسترجاع

هو "استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى"[3] "وهو مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق"[4] وفيه يخرج السارد عن الحكي ويدخل ضمنه حكيًا زمنيًا ثانيًا، ولكنه مرتبط بالأول، فإذا كان مداه متسعًا وخارجًا عن نطاق الحكي ومتجاوزًا له فعندئذ يكون استرجاعًا خارجيًا[1]، وفي الثلاثية أمثلة عدة على الاسترجاع الخارجي، كقصص ما قبل النكبة، واسترجاع موشيه لماضي اليهود في ألمانيا واضطهاد هتلر لهم[2]، ومشاركة شاؤول في حرب فيتنام وتفاصيلها[3]، ومشاركة اسكندر في الحرب العالمية الأولى وظروف الدولة العثمانية[4].

أما الاسترجاع الداخلي فإن مداه لا يخرج عن الحكي الأول ولا يتجاوزه[5]، وأمثلته في الثلاثية كثيرة منها استرجاع مريم حادثة قتل الطفل[6]، واسترجاع ناحوم حادثة تفجير السيارة "أحس نفسه محاصرًا.. تذكر كيف أوقفت مجموعته سيارة عربية، ووضع رفاقه لغما في طريقها، سيارة كبيرة، عائلة من

---

[1] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص150

[2] أشارت الرواية خلال سردها لقصة اسكندر ومرتا في بيت ساحور إلى سردية المصورة كريمة عبود في بيت لحم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد والتي تم تفصيل قصتها في سيرة عين، وتكررت قصة ليفي وموشيه والد ناحوم في ألمانيا ثم في فلسطين خلال سرد أحداث دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، وخلال سرد سيرة كريمة وعائلتها في رواية سيرة عين. كما أوردت فصل (ليلة في بيت الاعداء) من رواية ظلال المفاتيح في دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص332

[3] يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص77

[4] زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص18

[1] ينظر: يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص77

[2] ينظر: نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص160

[3] ينظر: السابق ص194

[4] ينظر: السابق، ص285

[5] ينظر: يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص77

[6] ينظر: نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص95

خمسة أفراد، وكيف أمروا السائق بالتقدم نحو اللغم"[1]، وقد انبثق الاسترجاع من طبيعة المواقف الذي استدعت تلك الذكريات.

وحوادث الموت ظلت تستدعي ذكرى نجيب لدى كريمة، "في تلك اللحظات بدأت كريمة تبكي، لقد شقت قلبها صورة أخرى، صورة بعيدة، ورأت يدها تطبق على يد صغيرة، يد أخيها نجيب، واليد تنفلت من بين أصابعها وتختفي"[2]، فبعد أن قامت بتظهير الصورة تبين لها أن صاحب الصورة استشهد، ما أثار ذكرياتها في صورتها الأولى مع أخيها نجيب.

وقد تتكرر الحادثة التي يتم استرجاعها مرات عدة في الرواية؛ نظرًا لأهميتها وأثرها الكبير في الشخصية، فكلما استدعاها داع توثبت في نفس الشخصية وتركت أثرًا واضحًا على تصرفاته، وهذا ما خالج بشارة مرارًا وتكرارًا كلما سمع عن حادثة تعذيب أثناء التحقيق، أو كلما التقى بالمحقق ناحوم، وكذلك عندما سأل الطبيب عن وضع ابنه زيدان في المشفى، "ليس هناك عضو واحد سليم في جسده... هناك أضرار فادحة في الخصيتين والحالب. في تلك اللحظة أحس بشارة بركلة مجنونة بين ساقيه، انتفض جسمه، وتكوّر جسده للحظة من فرط الألم"[1]. وكذلك حادثة اصطدام سيارة سلامة بسيارة المندوب السامي البريطاني التي ما فتئ يسترجعها وحيدًا مع نفسه، أو يتباهى بها أمام زوجته، أو يفخر بذكرها والمبالغة بتفاصيلها في جلساته مع جيرانه وأصدقائه[2].

وقد تعددت مواقف الاسترجاع بتعدد الأحداث وتطورها وارتباطها بالأحداث التاريخية المفصلية، كما ارتبط الاسترجاع بدخول شخصيات جديدة إلى صلب الأحداث، ما يستدعي الإلمام بماضيها وتاريخها[3].

---

[1] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص19

[2] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص77

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص212، وقد تم استذكار القصة مرارا مثل: ص422

[2] ينظر: السابق، ص169، ص291

[3] ينظر: نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص256، وفصل حكايات الليل والنهار القائم على الاسترجاع، المصدر السابق، ص293- ص299

الاستباق

"هو حكي شيء قبل وقوعه"[1]، "ومخالفة سير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد"[2]، وقد يكون هذا الاستباق من قبيل التنبؤ، أو بهدف الإخبار، أو لإنهاء قصة كي لا تظل معلّقة في الذهن. وقد بدأت ظلال المفاتيح بتقديمٍ اعتمد تقنية الاستباق، وهو استباق سردي مقتطع من الأحداث السردية المتتابعة في المتن الروائي[3]، فرغم الترتيب التتابعي الأبرز نجد أن الاستباق هنا هو "مدخل هذا الترتيب ومؤطره في آن"[4]، فكأنه يلعب دور الافتتاحية الإعلانية، "يحيل مسبقًا على حدث سيحكى في حينه بتطويل... نبدأ به لنصل إليه، وبوصولنا إليه تكتمل الدائرة، لكنها لا تنغلق"[5]، ومن هنا تكتسب بؤرة الزمن أهميتها من خلال الإعلان الذي تؤديه مفارقة الاستباق. فالبداية الاستباقية في ظلال المفاتيح تنتهي إلى موقعها في الترتيب، أي أنه "يتكرر كميًا وفي موقفين مختلفين زمنيًا ودلاليًا.. فهو يأخذ طابع الافتتاحية في الخطاب.. كما يصبح الوصول إلى ما يتم فيه على مستوى الأحداث طبيعيًا"[1].

ويؤدي الاستباق غالبًا مهمة الإخبار وكشف ما يخبؤه المستقبل، "أما الأيام، التي كانت تتنصت على ما يدور في داخله، فستبدي له، أن المستقبل الذي اقتسم الأمل معه، سيمنحه نصف أحلامه، وسيسرق نصفها الآخر"[2]، وهذا ما كشفته نهاية سيرة عين، بموت أكثر أبناء سعيد عبوّد. وكشفت استباقات السرد أن العلاقة التي بدأت لتوها بين مرتا واسكندر ستدوم مدة طويلة، "ستحدث اسكندر بكل ذلك بعد زواجهما وهي تضحك، أما بعد خمسين عاما فإنها ستدعي أنها لا تتذكر شيئا مما قالته"[3]، وفي قصتين

---

[1] يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص77

[2] زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص15

[3] تمت إعادة المشهد نفسه في رواية ظلال المفاتيح، ص80

[4] يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص96

[5] السابق، ص96

[1] السابق، ص94

[2] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص108

[3] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص17

متناوبتين كشف السارد مستقبل إحداهما وتأثيرها الخطير "كان على الجانب الآخر من الحكاية فتى اسمه ناحوم نوردو قد كبر، وأصبحت لديه بندقيته الخاصة به، وطريق سيقوده إلى بيت ساحور"[1].

وعندما تتسلم إحدى الشخصيات مهمة السرد فإن مفارقة الاستباق تتخذ شكل التوقع والتنبؤ، فالمطرب فريد الأطرش يتوقع نجاحًا مبهرًا لأغنية ليالي الأنس، "أنا لحنت أغنية اسمها ليالي الأنس، أنا ح راهن إنها ح تعيش 100 سنة جاية"[2]، وموشيه يتنبأ بمستقبل ابنه ناحوم "هذا الولد خلق جنديا"[3] لتثبت الأحداث أن ناحوم فاق تنبؤات أبيه وصار ضابطًا موغلًا في إجرامه ووحشيته. ويعكس الاستباق المبني على التنبؤ بعض ملامح تيار الوعي، وتأثر الكاتب بزمن الكتابة ذلك الحديث الذي دار بين سلامة وزيدان حول التخصص الذي يرغب بدراسته، وهو علم الحاسوب، واستشراف سلامة لكثير من أهمية هذا العلم ومستقبله "أراهنك أن عدد الحواسيب سيفوق عدد التلفزيونات والراديوهات التي في بيوتنا"[1].

وقد يتداخل الاستباق مع الاسترجاع أثناء السرد في "مفارقات مركبة أو مزدوجة"[2]، وذلك مثل قصة عودة زيدان من المعتقل إلى بيته بعد أن خسر الامتحانات فاحتضنته جدته مرتا، وهي تسترجع قصة استشهاد رامي وأثر ذلك على ميس التي توقفت عن الغناء وعن القدوم لبيتها لتعلم العزف، "وهكذا ظلت تفعل إلى أن لحقت برامي!"[3]. فمن خلال الاسترجاع استبق السارد الأحداث وذلك بإخبارنا عن استشهاد ميس فيما بعد. والتأزم النفسي الذي يتلاعب بالوقت كثيرًا ما يستدعي الذكريات ويفترض التنبؤات والتوقعات، ففي رحلة عودة سلامة من مبنى الحاكم العسكري، التي أحسها طويلة جدًا، لجأ إلى الاسترجاع والتذكر ووصل بذكرياته إلى فترة النكبة، التي شهدت فترة خطبته، ثم سفره للناصرة للبحث عن سيارته، فنجد سلامة يرزح في تلك الدقائق العصيبة تحت نير ذكرياته وتوقعاته، يسترجع الكثير

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص127

[2] السابق، ص14

[3] السابق، ص110

[1] السابق، ص244

[2] يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص78

[3] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص254

مما عاشه في الماضي، ثم سرعان ما نجده يرتد ارتدادًا سريعًا إلى واقعه الراهن، ليقفز بــالزمن إلــى المستقبل من خلال التوقعات والخوف من القادم[1].

ويمكن القول إن اختراق سرديات الاسترجاع والاستباق لمستوى القص السردي في كــل روايــة مــن روايات الثلاثية "لم يحدث شرخًا أو فجوة زمانية ومكانية، ولم يخل بالنسق الترتيبي الزمني"[2]، بل جــاء عفويًا منسجمًا وسير الأحداث كاسرًا لرتابة السرد النمطية، كما أن عودة الراوي إلى مسار السرد كانت واضحة لا التباس فيها ولا تشتيت، حتى وإن اتسعت مساحة الزمن الاسترجاعي.

وعلى صعيد أوسع فإن اختراق السرد بالزمن التناوبي وذلك باستدعاء حلقات قصصية ســردية وردت في روايات الثلاثية قد كسر نمطية التوالي والتتابع دون أن يخل بالتنظيم الزمني والمنطقــي للأحــداث، "لنكون قبالة نسق من التوازي تعالقت فيه مكونات المتن السردي، وأخرجت لنــا محــاور وشــخوص تعاصرت زمنيًا وإن اختلفت في مكان وجودها في السرد مما حقق اندماجًا عضويًا"[1].

المحور الرابع: زمن السرد وتقنياته

بين زمن السرد وزمن القصة تبرز متغيرات عدة على مستوى المدة الزمنية، وتستدعي هذه المتغيــرات آلية قياس خاصة، فمن خلال سرعة السرد تتحدد خصائص الزمن، ومن خلال انتقالــه إلــى تقنيــات الوصف والحوار، يتخذ الزمن معايير خاصة لدراسته. فالأسلوب غير المباشر يسرع وتيــرة الســرد، والتحليل النفسي والوصفي يستدعي الوقوف والتباطؤ في الحكي، أما الحوار فيخلق نوعًا مــن التــوازن بين المحورين[2]. ولدراسة هذا المحور لا بد من التركيز على "تقنية الزمن داخل الروايــة مــن خــلال العلاقة بين الزمن القصصي وزمن الخطاب، وسرعة أو بطء الإيقاع، وعلاقة ذلك بالراوي"[3].

---

[1] ينظر: نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، فصل يوم غائم.. معتم بارد، ص168– ص174

[2] قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص63

[1] إبــــــراهيم، رزان، تمــــــثلات المحــــــو والبقــــــاء فــــــي صــــــراع الفلســــــطينيين،، https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/print//books/2019/7/14/%D8%AB%D9%84%D8%A7%D8%AB%D9

[2] ينظر: يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص68

[3] المحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص19

تتحرك تقنيات الزمن داخل الثلاثية حركة سريعة أو بطيئة تحددها العلاقة بين مساحة السرد والزمن الذي تجري تغطيته، ويحددها الكاتب وينوّع في ايقاعها من خلال المتغيرات التالية: التلخيص والوقفة والحذف والمشهد، "وهي تقنيات أساسية تحددها مواقع يضعها الراوي.. تسعى لإيجاد بنية[1] زمنية ذات خصوصية تختلف عن زمن الواقع"[2]. وفيما يلي توضيح لمعاني تلك التقنيات وأمثلة عليها:

التلخيص

وهو تلخيص يختزل مسافة زمنية دون أن يمر على ما حدث فيها من تفاصيل وأحداث، فيختزل أحداثها التي جرت في ساعات أو أيام أو حتى سنين بكلمات قليلة، أو ضمن أسطر معدودة لا تتعدى الصفحة غالبًا[1]؛ وتفيد هذه التقنية بتسريع السرد، كما أنها تمكن الكاتب من المرور على مراحل زمنية طويلة بمساحة سردية موجزة، وتقدم بصورة عامة المشاهد والشخصيات خاصة الثانوية وتتيح للقارئ إعمال خياله عما حدث خلال تلك الفترات[2]. وتكون غالبا فترة زمنية ليست مؤثرة في سير الأحداث الروائية، إذ يقفز بعدها إلى فترة أخرى أكثر أهمية تستأثر بالتفصيلات والوصف، مثل الإشارة إلى الأيام الستة، وهي المدة التي استطاع الجنود احتلال بلاد بأكملها فيها، دون الإشارة إلى تفصيلها وهي نكسة حزيران[3]، إذ ترك للقارئ مهمة تخيل أحداثها من معرفته بالتاريخ، "لم ينجب موشيه ولدا واحدا فقط، بل أنجب اثنين، ناحوم، ثم هلمان"[4]، "لم تمت بربارا ولم تمت كاترينا، وولد سمير"[5]، بعد أقل من صفحة على خبر حمل كريمة، حذف تفاصيل الشهور التسعة، ثم انتقل سريعًا إلى محاولات سمير الوقوف بمساعدة أمه[6]، ولخص أهم ما في تلك الفترة من أحداث.

---

[1] المتن هو سير الزمن الطبيعي وتسلسل التاريخ وتساوي الاوقات والأحداث، أما البنية فهو تدخل الكاتب في مسيرة الزمن ومدته.

[2] المحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص19

[1] ينظر: الحمداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000، ص76

[2] ينظر: قاسم، سيزا: بناء الرواية، ص56

[3] ينظر: نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص134

[4] السابق، ص41

[5] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص112

[6] ينظر: السابق، ص113

الحذف

وهو تقنية زمنية تعني إسقاط فترة قصيرة، أو طويلة من زمن الرواية، وعدم التطرق لتفاصيل ما جرى فيها من أحداث ووقائع[1]، وهذه التقنية تحرر النص من تفاصيل وأحداث لا أهمية لها، وتسـرع عمليـة السرد وتقفز به قفزات زمنية متفاوتة الطول، وقد يكون الحذف صريحًا وذلك من خلال مفاتيح تعبيرية واضحة مثل "أسابيع طويلة مرت، ومع مرورها نسيت ما رأت، وقررت الخروج ثانيـة"[2] "وانقضـى الربيع سريعًا، هبت رياح حزيران الحارة، وتفتح جمر تموز، وليس من دليل على وجـود البقـرات"[3]، و"بعد خمسة أسابيع من اعتقاله عاد كريم شخصًا آخر"[1]، إذن، كان الحذف صريحًا وتبيان المـدة كـان واضحًا.

ولعل بداية الفصول في الثلاثية أبرزت تقنية الحذف الزمني عبر سنوات طويلة إلى المرحلـة اللاحقـة بشكل جلي "بعد ثلاثة أعوام من موت كريم، كانت قد حسمت الأمر لصالح الصورة، لقد أنقذتها الكاميرا ومدت لها يد العون لتظل على قيد الحياة"[2]، و"بعد خمسة أعوام من ذلك الانفجار، أيقظ أبو جاسر أولاده الثلاثة بصمت، طالبا منهم أن يرتدوا ملابسهم وأحذيتهم على عجل، بعد أن غـادروا بـاب الخيمـة"[3]. و"بعد عشرين عامًا، عادت مريم للظهور ثانية، بدت نحيلة بيضاء مثل نبيـة تغـادر معبـدها للمـرة الأولى"[4]، يلاحظ في العبارات السابقة استخدام الكاتب للظرف (بعد) الذي يفيد القفز إلى مرحلة متقدمـة متجاوزًا مراحل زمنية، فلقد تجاوز الكاتب المرحلة التي تلت موت كريم دون تفاصيل، وكـذلك فعـل بالفترة التي تلت حادثة النكبة، قفز عنها وبدأ سردًا جديدًا تاريخه 1953م، ثم في المثال الثالث قفز قفزة زمنية طويلة وهي الفترة الزمنية التي تلت النكسة عام 1967م، متجـاوزًا فتـرة السـبيعنيات وأوائـل

---

[1] ينظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي –الفضاء الزمن الشخصية، ص156

[2] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص379

[3] السابق، 386

[1] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص53

[2] السابق، ص87

[3] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص57

[4] السابق، ص107

الثمانينيات إلى فترة انتفاضة الحجارة 1987م، لخص مضمونها بأن مريم خلال تلك الفتــرة المنقضــية كانت مختفية ماكثة في بيتها، ويبدو أن فقدان الصواب وهلوسات العودة هو ما أخرجها مــن عزلتهــا وأعادها إلى واجهة الأحداث. فالحذف يختزل مشهدًا طويلًا، ويسرع السرد ضــمن عبــارات مــوجزة ومكثفة.

وقد تناسبت الفترات المحذوفة منطقيًا والزمن البيولوجي للإنسان، بهدف الإقناع الفنــي، "بعــد خمســة وأربعين يومًا، من ذلك الصباح، همست مرتا في أذن زوجها: مرتا حامل"[1]، وكذلك: "بعد ســت أيــام غادر موشيه السرير مستعيدًا قواه تمامًا"[1]، فالأزمنة المحذوفة في النصين السابقين تشير إلى مدة زمنيــة ترتبط بحالة معين، حالة ثبوت الحمل، وحالة استعادة القوى الجسدية التي انهكتها رحلة البحر الطويلة.

وقد يكون الحذف ضمنيًا يشعر القارئ بالقفزة الزمنية وإسقاط فترات من التاريخ من خلال اســتنتاجاته الناشئة عن كسر التسلسل الزمني في سياق السرد، وهو حذف غير مؤثر أسقطت فيــه ســنوات قليلــة الأهمية؛ ذلك بسبب سيطرة أحداث كبرى على المشهد[2]. "في فترة قياسية، بدا صــيت كريمــة ينتشــر، والناس يطلبونها لكي تلتقط لهم الصور في بيوتهم"[3]، لقد كان الحديث يدور عن الطفلــة الحالمــة ابنــة الثانية عشرة، ثم وجدناها تتدرب على استعمال الكاميرا، ودون أن نشعر بمرور الوقت وجدناها تحترف التصوير؛ ليخبرنا السارد بعد بضع صفحات أنها بلغت الرابعة والعشرين[4]، وليفاجأنا بعد أحداث عدة أن كريمة أتمت السادسة والثلاثين وأن رغبتها في أن تكون أمّا بدأت تلح عليها[5]، فهناك حذف ضمني يلمح لمحًا دون الإشارة إليه.

---

[1] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص126

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص55

[2] بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي- الفضاء الزمن الشخصية، ص162

[3] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص61

[4] السابق، ص63

[5] ينظر: السابق، ص104

وقد تحدث حسن بحراوي عن نوع آخر من الحذف هو الحذف الافتراضي، ولعل البياضات المطبعية التي تعقب انتهاء الفصول وتوقف السرد مؤقتًا إلى حين استكماله في الفصل التالي المتقدم بالسرد نحو الأمام هي الحالة النموذجية لهذا النوع من الحذف، فلا يوجد لهذا النوع قرائن واضحه تعين مكانه أو زمانه[1].

ولعل هنالك تقاربًا بين التقنيتين السابقتين: التلخيص والحذف "فالحذف أو القفز في الرواية، يبدو شبيها بالخلاصة؛ ليتم الانتقال من مفصل زمني إلى مفصل زمني آخر، دون الإلماح إلى أي أحداث داخل الأوقات المحذوفة أو الملخصة"[1].

المشهد

وهي تقنية سردية يتوافق فيها زمن السرد مع زمن القصة ويسيران في محورين متوازيين، وتتحقق هذه التقنية من خلال اقتحام الواقع التخيلي في خطاب الرواية والأسلوب المباشر[2]، الأمر الذي يوحي بتوقف حركة السرد وتغيير مسار الخطاب، وهذه التقنية تتطلب المشهد الحواري الذي يتطابق فيه زمن الخطاب مع زمن القص[3]، ومثله مشهد المواجهة بين مريم وناحوم في الحظيرة:

"**-ما اسمك؟**

-ناحوم.

-من ناحوم؟

-نوردو.

-أين تسكن؟

---

[1] ينظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي- الفضاء الزمن الشخصية، ص164

[1] المحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص82

[2] ينظر: يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص68

[3] ينظر: المحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص83

-في بتاح تيكفا؟

-في ملبس يعني؟

-في ملبس، أجاب خائفا"[1].

ومشهد ناحوم مع الصغيرة رولا حول رسومات البقر على الجدران والأسوار:

"**-أنتِ، تعالي.. أين بيتك؟**

-هذا؟ وأشارت إليه، كانت الرسومات على حائطه.

-أنت رسمتها؟

-إذا أردت الصحيح، لا!

-من رسمها؟

-لا أعرف، لأنهم رسموها في الليل وأنا نائمة"[1]، فكأن السرد توقف ليتيح للقارئ متابعة المشهد بصريًا وسمعيًا بين رولا وناحوم.

وتتضمن المشاهد مفارقات زمنية، كالمشهد الاسترجاعي الذي توقف خلاله الزمن بين أم خليل وزيدان، "عندما أحست بسؤاله: هل كنتِ ستزوجينني ميس فعلًا؟.. مثل بركان كانت بيت ساحور تغلي.. نظرت إلى ميس كانت جميلة على غير عادتها، انقبض قلب أم خليل.. الجمال يستدرج الموت دائما في هذه البلاد.. انتعلت ميس حذاءها، لكنها قبل أن تصل إلى الباب اعترضتها أمها:

-أنا بحاجة إليك.

-ما الذي علي أن أفعله؟

-أشياء كثيرة أحتاج فيها إلى مساعدتك

---

[1] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص18

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص376

-أنا جاهزة من أين نبدأ؟

-ما رأيك أن تكنسي ساحة البيت"[1]، إذ يسترجع المشهد حوار ما قبل الموت. وهناك المشهد القائم على التوقع والاستباق، وذلك من خلال إجراء حوار متخيَّل في ذهن الشخصية، بينه وبين شخصية أخـــرى، "**لم يعرف مدير مكتب داود كيف سينقل الخبر إلى رئيسه: -الناس تغني في بيت ساحور؟ فكّر فـــي أن يقول له.**

-لماذا يغنون؟ سيسأله الكابتن داود

-لا أعرف. سيرد مدير مكتبه. وستزداد الأمور تعقيدًا"[1]. لقد أجرى مدير مكتبه حوارًا داخليًا صـــامتًا ومتخيلًا، أوقف خلاله الزمن، تخيله وتوقع نتائجه.

الوقفة

وهي تقنية سردية يتوقف فيها الزمن السردي، ويعلق فيها مسار القصة، لفترة تتـــراوح بـــين الطـــول والقصر[2]، ويوظف هذا الايقاف أو التباطؤ بهدف إفساح المجال للتحليل السيكولوجي والوصف[3]، "وهـــو إبطأ سرعات السرد"[4] ما يعني الانقطاع عن سيرورة الزمن السردي.

فهناك الوقفة التي تسمح للسارد بإضافة تفسيرات ومعلومات للقارئ "حملوا المعتقل شبه ميت، وألقوا به في صندوق واحدة من العربات، كان ذلك في الليلة التالية لفرار المطلوبين الذين كانوا يختفون في بيـــت أم خليل... ذلك التوقيف كان دائمًا هو الأسوأ، لأنه يعني أن الأيام الثمانية عشرة يمكن أن يتم تجديـــدها إلى مالا نهاية... لم تكن هناك زنازين كما صار فيما بعد، كان الضباط من الجامعـــة العبريـــة يـــأتون

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص407

[1] السابق، ص433

[2] ينظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي- الفضاء الزمن الشخصية، ص175

[3] ينظر: يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص68

[4] زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص175

لاستلام المعتقلين، من المسكوبية ويعبرون بهم، مقيدين، عبر الشارع إلى مكاتب التحقيق في الجهة الأخرى"[1]، ثم يعود بعد هذه التفصيلات والمعلومات لاستئناف السرد من حيث توقف.

وقد تطول الوقفة الزمنية التي تصف حدثًا مهمًا كتفاصيل الهجوم على المدينة[2]، وكيفية قتل جورج[3]، وينتقل الكاتب من السرد إلى الوصف، لتطول معه تفاصيل الزمن واللحظة، وتحسب بدقة، وتبرز معايير الوقت، ودور الوصف هنا لا يقل أهمية عن السرد، فهو يعرض التفاصيل ويقدم الشخصيات ويتطرق إلى بقية المكونات الروائية من حدث ومكان وشخصيات وغيرها. وتتناوب في حادثة ولادة البقرة تقنيتا السرد والوصف، "وقفت النساء السبع حائرات وهن ينظرن إلى البقرة في وقت بدأ فيه ذلك السائل الداكن بالتدفق منها، وبعد عشر دقائق لم تستطع البقرة مقاومة ألمها فجلست على الأرض، لحظات قليلة، وبدأت قدمان صغيرتان بالظهور... دقائق طويلة مرت والبقرة لا تكف عن إطلاق تلك الأصوات المجروحة ونظراتها المتوسلة وهي تحدق في أم خليل، تموج جسدها وتلوى.. امتدت يد النساء الأخريات لمساعدة أم خليل.. كان على البقرة أن تقوم بالخطوة الحاسمة، جمعت نفسها وبكل قوتها دفعت العجل إلى الخارج.. وهدأ كل شيء.. خارج أمه كان العجل.. لكن لا أثر للحياة فيه.. لم تيأس دفعته برأسها.. وتوقف الزمن.. كما تجمدت الدموع في عيون النساء.. نظرت البقرة إليهن مستغيثة.."[1].

كما تنوب الوقفة الوصفية مكان السرد في خضم التسلسل الزمني لأحداث ثورة البراق وواقعة إعدام الشباب الثلاثة في سجن عكا، إذ يتوقف السارد؛ ليصف البيت الجديد لعائلة سعيد عبود "وهو قصر ضخم، إذا ما قورن بأي بيت، بأعمدته الرخامية وواجهاته الحجرية وأبوابه ونوافذه الواسعة المطلة على

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص421

[2] السابق، ص464

[3] السابق، ص254

[1] السابق، ص436، ص437

الجهات الأربع، ولا يبعد عن الكنيسة أكثر من خمس دقائق.."[1]، ثم سرعان ما يعود لاستكمال السرد من حيث الزمن الذي توقف عنده. وعليه، فإن أثر التقنيات السردية الزمنية يظهر في إيقاع الزمن الداخلي، إذ أبرزت أزمنة وغيبت أخرى ولخصت ثالثة، كما أثرت على مساحة الخطاب الزمني وعلى علاقتـــه ببقية الأنماط الزمنية وأبعادها.

لقد تلاعب الكاتب بالزمن تلاعب محترف، وابتدع زمنا خاصة بكل شخصية، ليقدم رؤيته وخصوصـــية كل فترة زمنية من خلال علاقة الشخصيات بأحداثها، وبالتالي ايصال رسالته التي تهدف إلـــى كشـــف مظاهر الصمود والنضال وحب الحياة والفن. واتخذ من الأحداث والأمكنة مقاييس جديدة للوقت، فغيّـــر نظام الزمن الطبيعي وكسر نمطيته واخترق ترتيب التقويم، وأثر في مقاييس الأوقات، فاستطاع جعـــل الوحدة الزمنية القصيرة زمنًا طويلًا، واختصر عمرًا في لحظات، وسرّع فترات وأبطـــأ أخـــرى، وأرّخ سنوات وأسقط سنينا، وأدخل القارئ في أزمنة خاصة جعلت من اللحظات في تفصيلها ســـاعات ومـــن الأيام أعواما، كما صمم تقويمًا خاصًا به استبدل فيه الفصول بالشهور، والمشاعر بالدقائق، والمســـافات ببندول الساعات. أبدع في ربط الأحداث التاريخية الجسيمة بزمن الأحداث الروائية، فمـــوت الحصـــان يعادل سقوط فلسطين[1]، وفسخ خطبة كاترين وطلاقها يعادل النكبة والنكسة، وأبو خليـــل عـــازف عـــن الاقتراب من زوجته منذ نهاية حرب حزيران[2]، وهناك أحداث صارت تاريخًا، زمن قبل النكبة وزمـــن بعدها وأزمنة ما بعد بعدها. لقد ركز الكاتب على زمن المتن الحكائي مـــن خـــلال تـــأريخ الأحـــداث، وتصرف بالفترات الزمنية التي شغلتها، والحالة النفسية التي تحكمت بمعاييرها.

كما أن الكاتب كان واضحًا في طرح الزمن، إما بذكره بشكل مباشر واضح كتحديـــد الســـنة، أو غيـــر مباشر كالإشارة إلى حدث يوحي بها، أو ذكر عمر الشخصية، أو اكتشاف المرحلة من خلال الأحداث،

---

[1] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص103

[1] ينظر: نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، 74

[2] ينظر: نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص 153

ودفع القارئ إلى إجراء عملية حسابية بسيطة بما لديه من معطيات زمنية يحدد فيها التاريخ والمرحلة والعمر والفترات الزمنية.

وقد جاء توزيع الأشكال الزمنية في الثلاثية مدروسا بدقة، فإيقاع الزمن اختلف من رواية إلى أخرى، وتوزيعه لم يكن متكافئا على مستوى الصفحات، إذ نلاحظ أن الفترة الأولى في ظلال المفاتيح 1947 وما تبعها من أحداث السنة اللاحقة تحتل القسم الأكبر على مستوى المدة وعدد الصفحات، في حين تقلصت الفترات الزمنية اللاحقة وحذفت سنوات بعدها، وعليه يمكن القول أن بؤرة الزمن هي في اللقاء الأول النكبة "فهو المركز المحوري زمنيًا على مستوى الخطاب"[1]. أما الثقل الأكبر في رواية دبابة فكان لصالح زمن الانتفاضة في بيت ساحور، إنه زمنها المتميز، زمن انتصارها وكسرها لإرادة المحتل وعصيان أمره، فسار هذا الزمن ببطء وتفصيل وشغل أكثر من نصف الرواية الثاني، ففصل ليالي الميلاد هو بؤرة الزمن السردي وعمود الرواية. أما سيرة عين، فسار الزمن بإيقاع منتظم متراوح بين التلخيص والتفصيل والوقفات والقفزات الزمانية، لأن الزمن فيها ارتبط بسيرة البطلة، ورافق رحلة النمو والتطور التدريجي، فذكر عمرها بالأرقام وبالتسلسل، وتمظهرت بنية الزمن هنا من خلال "ربط ما هو عام بما هو خاص"[1]، فالبؤرة الزمنية في سيرة عين توزعت في بؤر عدة ترددت بين المراحل العمرية للبطلة والأحداث التاريخية الكبيرة.

ثالثاً: الشخصية في الثلاثية

لا يمكن أن يكتمل البناء الروائي بغياب أحد عناصره الرئيسة؛ ذلك أن تلك العناصر تتضافر معا لتكوّن عملًا روائيًا متكاملًا ومنسجمًا، وتعد الشخصيات أحد أهم تلك العناصر، وعليه فإننا نلحظ ظهورًا مبكرًا للشخصية أيًا كانت أهميتها في الرواية، فقد تظهر من أول فقرة في السرد أو سطر أو حتى كلمة، فما مفهوم الشخصية؟ وما دورها وأنواعها، وهل لها أبعاد معينة تسم حضورها داخل النص الأدبي؟

---

[1] يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص95

[1] ينظر: السابق، 91

تعددت تعريفات الشخصية لدى الباحثين والنقاد، ويمكن استخلاص أهم ما اتفقوا عليه بـأن الشخصـية الروائية أحد عناصر العمل الأدبي، وهي مفهوم تخييلي، ليس لها وجود على الواقـع، تتحـرك داخـل النص الأدبي لتوهم القارئ بأنها واقعية نظرًا للتشابه بين تفاصيلها وتفاصيل أشخاص في الحياة[1]. فالناقد بارت يرى أنها مجرد كائنات على الورق وأنها نتاج عمل تأليفي[2]، ويرى تودوروف أنها شخصًا معينًا في رواية معينة لها أبعادها وصفاتها الخاصة[3]، في حين يربط آلان روب أهمية الشخصية بقيمة الفـرد في المجتمع، فالشخصية تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية، وكل عناصـر السـرد تتضـافر لإبـراز الشخصية وفرض وجودها[1]. أما باختين فيرى أن الأهمية لا ما تمثله الشخصية في العالم، ولكـن مـا يمثله العالم للشخصية، وما تمثله هي لذاتها[2]، فهو يركز على "وعي البطل وإدراكه لذاته"[3]، فـي حـين ركز فلايمير بروب على وظيفة الشخصية وعلى الأفعال المسندة إليها في السرد أكثـر مـن احتفائـه بالأبعاد النفسية لها[4]، واهتم بالدور الوظيفي لا بصفاتها أو بقيمتها كمكون سردي. وركز عبـد الملـك مرتاض في تعريفه للشخصية على الأبعاد الواقعية والاجتماعية، إذ يرى بأنها "ذلك العالم المعقد الشـديد التركيب المتباين التنوع.. وهي اكتساب وجود معين في الجماعة"[5].

ويذهب جيرالد برنس في تعريفه إلى إبراز أنواع الشخصية، فهي لديه "كائن له سمات إنسانية، ومنخرط في أفعال إنسانية ممثل له صفات إنسانية، ويمكن أن تكون الشخصيات رئيسية أو ثانوية.. ديناميكيـة أو استاتيكية[6].. متسقة أو مسطحة"[7]، ويمكن دراسة الشخصية بناء على هذه التحديدات المرتبطـة بكيفيـة

---

[1] ينظر: أيوب، محمد، الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص41

[2] ينظر: بارت، رولان، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، عن طرائق تحليـل السـرد الأدبي، ط1، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992م. ص27

[3] ينظر: عزام، محمد، شعرية الخطاب السردي (دراسة) دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005م، ص11

[1] ينظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي- الفضاء الزمن الشخصية، ص208

[2] ينظر: السابق، ص210

[3] السابق، ص210

[4] ينظر: السابق ص212

[5] مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص73

[6] الاستاتيكية:الساكنة غير قابلة للتغير، المتسقة: لا تناقض صفاتها أفعالها.

[7] برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ط1، ترجمة السيد إمام، القاهرة: ميريث للنشر والتوزيع، 2003، ص30

بنائها ودورها في السرد، فهناك الشخصية الثابتة والشخصية الدينامية ذات التحولات المفاجئة، وهناك الشخصية الرئيسية المحورية والشخصية الثانوية المرحلية، وهناك الشخصية المعقدة متعددة الأبعاد والشخصية المسطحة البسيطة التي يمكن التنبؤ بسلوكها[1].

وقد أشار فيليب هامون إلى ثلاثة أنواع من الشخصيات: الشخصية المرجعية وهي التي تحيل إلى عوالم معروفة، تاريخية وثقافية وأسطورية. والشخصية الإشارية وهي الشخصية التي تحيل إلى المؤلف أو من ينطق باسمه، وإلى القارئ، أو من ينوب عنهما في النص، ويستطيع المؤلف من خلالها تمرير رسالته إلى المتلقي. والشخصية الاستذكارية ويكمن دورها في ربط أجزاء العمل السردي بعضها ببعض بشبكة من التداعيات والتذكير، تحفز القارئ وتنشط ذاكرته[1].

كما أقام نورثروب فراي "ثنائية البطل والبطل المضاد التي تشكل أطراف الصراع داخل الرواية.. فالبطل الذي يحمل صفات الكائن الإلهي ويمثل العالم العلوي سيجد نفسه في مواجهة البطل المضاد الذي يمثل القوى الشيطانية للعالم السفلي"[2]. ولا شك أن الشخصية عند نصرالله هي أيقونة تمثل أيدلوجية معينة يسعى الكاتب إلى رصدها وتوثيقها بوعي فردي يمثل الوعي الجماعي.

وبناء على هذه التصنيفات يمكن إبراز ملامح الشخصيات في الثلاثية من جوانب عدة، ومن أبعاد مختلفة، ويمكن تصنيفها ضمن الثنائيات السابقة، التي تتخللها مساحة رمادية تنتمي إليها أصناف أخرى قد تضاف إلى القاعدة الأساسية، تتداخل ضمنها المواصفات والتصنيفات. فمثلًا نلاحظ أن الثلاثية بناء على تقسيم فراي تحوي ثنائية البطل والبطل المضاد، وفئة ثالثة هي الحالات الشاذة عن هذا التصنيف، فالشخصيات الفلسطينية هي التي تمثل جانب الخير وصاحب الحق الصامد الذي يستمد قداسته من تمسكه بحقه وايمانه بثوابته، وفي المقابل تقف شخصيات الكيان المحتل التي يسيطر عليها الشر ويوجه

---

[1] ينظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي – الفضاء الزمن الشخصية، ص215

[1] ينظر: هامون، فيليب، سيمولوجية الشخصية الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، ط1، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2013م، ص14

[2] السابق، ص209، ص210

أفعالها، ويستثنى من هذا التصنيف بعض الشخصيات في كل جانب، حيث تنتمي للجانب المضاد مثــل شخصية هلمان شقيق ناحوم، وربما أراد الكاتب بهذه المخالفة "أن يترك مساحة صغيرة جــدا ليهــودي يرفض الدولة الصهيونية ليمثل رفضه هذا خروجًا عن باب الشخصية الأزلية الثابتة التي لا تتغير"[1].

والشخصية الرئيسة المحورية وشخصية البطل الملائكي تمثلها في الروايات الثلاث على التوالي، مــريم وكريمة ومرتا، لتأتي في المرتبة الثانية الشخصية المساندة التي تعد مكملة لدور البطل ومتممــة لســير الأحداث، وهي عديدة في كل رواية أبرزها أبو جاسر زوج مريم، وسعيد عبود والد كريمة، واســكندر زوج مرتا، هذا بالإضافة إلى شخصيات أخرى بعضها ثانوي وبعضها ثابت وبعضها هامشي وسطحي غير مؤثر البتة. وعلى الجانب الآخر هناك شخصية البطل المعادي أو المضاد التي يتربع على عرشها ناحوم وأمه ووالده. وبناء على حضور الشخصيات في الثلاثية يمكن تناول أبرز ملامــح الشخصــيات الخارجية والداخلية، وطبيعة حضورها وفق التصنيف التالي:

الشخصية الرئيسة

"الشخصية الرئيسة هي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام في الدراما والروايــة أو أي أعمــال أدبيــة أخرى.. وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسة بطل العمل دائمًا، ولكنها دائما هي الشخصية المحورية.. وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية"[1]، وفي الثلاثية مثلت هذا الدور الشخصيات التالية:

مريم: (أم جاسر) برز دور مريم باعتبارها أمًّا قبل كل شيء، وقد تماهت في هذا الدور لدرجــة أنهــا كانت بمثابة الأم الحنون للفتى اليهودي الضائع، الذي تحوّل إلى ضابط قــام بنســف بيتهــا وطردهــا وعائلتها من القرية، وجاءت شخصيتها مؤشرًا على بقاء الذاكرة الفلسطينية حية، ومؤكدا على الصــمود

---

[1] إبــــــراهيم، رزان، تمــــــثلات المحــــــو والبقــــــاء فــــــي صــــــراع الفلســــــطينيين، https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/print//books/2019/7/14/%D8%AB%D9%84%D8%A7%D8%AB%D9

[1] فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، تونس: التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، 1986م، ص212

وعدم التفريط بالحق[1]. ولا شك أن للشخصية دلالات سيميائية من حيث الأوصاف الخارجية والداخلية، والأبعاد النفسية والاجتماعية والأخلاقية، كما أن اختيار الأسماء والألقاب والكنى ليس عشوائيا، إنما يخضع للتجريب والتبديل بما يتوافق مع الرسالة التي يريدها الكاتب، فاختياره جزء من الاستراتيجية السردية التي تنسجم مع سيمولوجية الشخصية ومضمون الرواية[1].

كريمة: جاءت شخصية كريمة انعكاسًا لشخصية حقيقية معروفة، غير أنها امتزجت بالخيال الروائي وخرجت على قوانين السيرة، وإلى جانب كون كريمة شخصية رئيسة هي كذلك شخصية نامية متطورة، رافقت الأحداث الروائية مراحل عمرها بالتدريج منذ طفولتها وحتى وفاتها، مبرزة ما طرأ عليها من تطوّر ونضج وانجاز، وقد تميزت كريمة بشخصية قوية منذ صغرها، منذ رفضها لطلب معلمتها الإنجليزية خياطة أطراف ثوبها، ذكية مثقفة عميقة التأمل، لا تنصاع ولم تتنازل عن أحلامها، قاتلت على كل الجهات، ذات حس وطني، واعية لدورها في النضال السياسي. وأبرزت الرواية صفات الشخصية الخارجية الأمر الذي أثر على أبعاد شخصيتها الاجتماعية والنفسية والفكرية، وركزت الأحداث على ريادتها لمهنة التصوير وعلى مواقفها الوطنية الشجاعة التي دفعت مقابلها حياتها.

مرتا: لعبت مارتا دور الزوجة الحبيبة والأم والجدة، وكان حضورها ايجابيًا ومؤثرًا في مراحل عمرها كلها، كما لعبت دور العازفة الموهوبة والمطربة المبدعة، وتميزت هذه الشخصية بغرابة مواقفها ووعيها التام ونضالها الفني ومساندة زوجها وابنها وحفيدها، هذا إلى جانب اعتنائها بفئة الأطفال والتركيز على تربيتهم وتنشئتهم تنشئة سليمة وقوية.

---

[1] مريم، التي بدت في الرواية أقرب إلى فكرة من كونها شخصية، فثمة شيء من الضبابية في خلق مواصفاتها الواقعية من حيث القدرة على ابتناء حضورها طبقا لمواصفات بناء الشخصية السردية لدواع وظيفية سردية. إن شخصية «مريم» تنزع نحو تشكيل متعدد المكونات فهي تقع بين مرجعيات: رمزية، وواقعية، وأسطورية، وشعرية، ودينية، وكأنها تحتفي بالحضور النسوي التاريخي للمرأة الفلسطينية بما تحتمله من خصب ونماء وحب ودفء وقوة ووفاء، وبهذا فإن إيقاع الرواية يجنح نحو قيمة تأملية لا تعمد إلى خلق النموذج التقليدي للرواية الفلسطينية القائمة على تكرار النظر في التاريخ، واستعادته كما في روايات سابقة لإبراهيم نصر الله، ينظر: أبو شهاب، رامي، «ظلال المفاتيح» لإبراهيم نصر الله: المحو ومقاومة الظلال، https://www.alquds.co.uk/%D8%B8%D9%84%D8%A7%D9%84-

[1] ينظر: هامون، فيليب، سيمولوجية الشخصية الروائية، ص16

ثم تأتي الشخصيات المساندة لدور البطل أو للشخصيات الرئيسة، **مثل** أبو جاسر: زوج مـــريم وســـندها منذ البداية، تخلى عن دوره الثوري الذي أتاح له فرصة الظفر بجندي محتـــل قاتـــل، ومـــارس دوره الأخلاقي والإنساني عندما وافق زوجته أم جاسر على حماية الفتى وايصاله متخفيا إلى أهله، قوي البنية الجسدية لم تخنه قوته إلى بعد أن حلّت النكبة بوطنه وروحه، شجاع ومقاتل رافق الثـــوار إلـــى قريتـــه المغتصبة ودافع عنها، كان شهمًا مساندًا لمريم احتمل تقلباتها وهلوساتها بعد أن فقدت صـــوابها نتيجـــة تهجيرها عن قريتها وبيتها.

سعيد عبود: رجل دين مسيحي وواعظ ومصلح ومؤلف، والد المصورة كريمة عبود وداعمهـــا الأول، وسعيد شخصية روائية لها أصول حقيقية، غير أن دوره الروائي اكتسب إضافات خيالية ســـاهمت فـــي بلورة شخصيته وسير الأحداث ضمن فنية خاصة تسعى لتحقيق الإقناع والاقتراب من الواقـــع. يمثـــل شخصية الأب المتفتح العطوف، والزوج المخلص الصبور، ورجل الدين المعتدل المثقف والمؤثر، يبرز دوره النضالي في اجتماعات الكنيسة القائمة على الوعظ والتنوير والتنبيه لخطـــورة الوضـــع، وحفـــظ التراث من خلال تأليف معجم للأمثال الشعبية الفلسطينية، ودعم ابنته لتحقيـــق ذاتهـــا ومســـاندتها فـــي معركتها ضد المحتل وضد العادات البالية.

إسكندر: شخصية مثقفة ووطنية، يمثل دور الزوج العاشق والأب الحاني، شـــهدت شخصـــيته تطـــورًا وتنوّعًا فبدأ مقاتلًا في الحرب العالمية الأولى، وفلاحًا يقدس الأرض، ومعتقلا في ســـجون الاحـــتلال، ومفكرًا ومصلحًا، صاحب فكرة مشروع البقرات والمشرف على تنفيذها، لشخصياته أبعـــاد اجتماعيـــة وفكرية، فهو زوج عاشق مساند لزوجته يحترم آراءها وينمي قدراتها، ومواطن صالح ضمن منطقتـــه وبلده يخطط وينفذ، يعظ ويوجه، يحتل دور الصدارة بين رجال البلدة، شخصية مؤثرة إيجابيًا، ومصلحة اجتماعيًا، ومتحضرة فكريًا ونضاليًا.

إدوارد: ظهرت هذه الشخصية منذ بداية الأحداث وهو العاشق الصامت لمرتا الـــذي حرمـــه كبريـــاؤه وعناده من الزواج بها، ويمكن تصنيفه ضمن الشخصيات المساندة لدوره الكبير في سير الأحداث، فهـــو

العاشق الصامت، والمخلص السري، والداعم المادي الذي قدم أمواله للثوار والسكان في أوقات الحصار، كان بمثابة المخلص الذي يرأب الصدع في المواقف الجادة.

إن الأفعال الهامة التي قامت بها شخصيات الثلاثية، والرموز التي مثلتها، والإنجازات التي قدمتها، سواء كانت ذات مرجعيات حقيقية أو خيالية، "تنسف ما قيل في أن الشخصية كائن ورقي، ومحض خيال، وهي تساوي بقية العناصر السردية في العمل الأدبي"[1].

الشخصيات الثانوية

وهي شخصيات كثيرة جدًا أبرزها كما جاءت في الروايات على الترتيب:

ظلال المفاتيح: مختار النبعا الفوقا وأهالي القرية الذين استقبلوا اللاجئين، إذ كان لهم دور في استقبال لاجئي القرى المهجرة وايوائهم، حيث بدت هذه الشخصيات في أغلب الأحيان شخصيات متعاونة وكريمة ومساندة جدا، وقد أراد الكاتب بذلك إظهار أواصر الترابط والنسيج الاجتماعي الفلسطيني.

سيرة عين: أبرز تلك الشخصيات هم عائلة كريمة أمها وأخوتها والمصورون الذين استفادت منهم وتعلمت على أيديهم، ورجال الدين رفاق سعيد عبود الذي كان لهم أثر هام في الوعظ والإرشاد وبث روح الوطنية والوحدة والتسامح في المجتمع وفي مجابهة الاخطار الاستعمارية.

دبابة تحت شجرة عيد الميلاد: كثر في هذه الرواية الشخصيات الثانوية المؤثرة، ورافقت رحلة الأبطال على مدى ثلاثة أجيال، وكان لكل منها قصة ودور، ساهمت في رفد أحداث الرواية وانسجام سردياتها، ويمكن تناولهم ضمن الفئات التالية:

[1] عطير، إيمان علي، سيميائية الشخصية في ثلاثية الأجراس لإبراهيم نصرالله، أطروحة دكتوراة، جامعة آل البيت، إشراف: عبد الباسط مراشدة 27 آذار 2022م. ص51

فئة الثوار والمعتقلين والمضطهدين: وهم شريحة مهمة جدًا تكاد تظهر في كل الروايات الفلسطينية التي تركز على القضية، مثل شخصية بشارة وزيدان ومنير وجورج وأبو خليل ومتري وأنطون، وينضوي تحت هذه الفئة أيضًا شخصيات البطولة والشخصيات المساندة، إذ شاركت في الثورات والعصيان وتعرضت للاعتقال الإداري والاضطهاد.

النساء: إن سيطرة العنصر النسوي على أحداث رواية محفوفة بالعنف والاضطهاد الصهيوني يكشف بصورة واضحة دور المرأة في النضال وعلاقتها بالوطن، وقد برز دورها من خلال المشاركة في المسيرات والمظاهرات ومعالجة الجرحى وتخليص المشاركين في المظاهرات من أيدي قوات الجيش، وإيواء الثوّار وغير ذلك، وأبرز تلك النساء شخصية كاترين التي تكشف طباع المرأة الصابر والمضحية، الخاضعة للعادات الاجتماعية، ربطت قضيتها الخاصة بالقضايا العامة، واستسلمت لرغبة أبيها في زواجها، واستمرت في هذا الزواج الفاشل رغم حرمانها من الانجاب. أمّ خليل وابنتها لميس، كشف دورهما عن دور بطولي للمرأة اذ استشهدت لميس وهدم بيت أم خليل بسبب تكتمها على وجود الثوار فيه، هذا إلى جانب إبراز قيم التسامح الديني الذي كشفته علاقة أم خليل بجيرانها المسيحيين وعلاقة ابنتها ميس مع زيدان. شخصية فاتن التي تمثل دور الفتاة الفلسطينية الجامعية الواعية والشجاعة، تدرس فن الرسم، ترفض أن تنقاد للماديات والمظاهر الزائفة وذلك من خلال رفضها السفر إلى أمريكا مع خطيبها جورج، ترى في البكاء ضعفًا ترفضه، دائمة المشاركة في المظاهرات والمسيرات، ذكية تعرف ما تريد وترفض الانصياع.

الأطفال: شكل حضور الأطفال في دبابة تحت شجرة عيد الميلاد بعدًا ثوريًا وفنيًا فريدًا، وكشف حضورهم عن أساليب تربوية متحضرة في المدينة، إذ كانوا شجعانًا أتقنوا مواقف الاحتجاج والمطالبة بحقوقهم والمشاركة بالعصيان وأخلاقية التعامل[1]، هذا إلى جانب مهاراتهم في الغناء والعزف والرسم

[1] في فصل (العصيان) قاد الأطفال احتجاجا ضد ادوارد الذي أوقف صوت الغناء والعزف بحجة إزعاجه، وانتصروا في هذا الاحتجاج، ينظر: نصرالله، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص59

والكتابة، وإقبالهم على التعليم. وكان أكثرهم حضورًا الطفلة رولا حفيدة ادوارد، فقد عكست هذه الشخصية أبعادًا تربوية قائمة على الوعي والتنشئة السليمة اجتماعيًا ودينيًا وثقافيًا، وأبرزت شخصية طفلة أكبر من عمرها تحاجج الجنود ولا تخشى منهم، تحترم الكبار وتمتثل لتوجيهاتهم، تؤثر في سير الأحداث لدرجة أنها تحمل من هم أكبر منها على تغيير آرائهم بالبرهان والإقناع، وكان حادث تهشيم أصابعها بسلاح شاؤول من الأحداث التي تركت صدى في شخصيتها، بالإضافة إلى بطولتها في مشهد إلقاء الهوية أمام الجنود، كما أن لغتها الفصحى التي تتحدث بها شكلت في النص مشاهد ظريفة ولافتة. الطفل رامي طفل قروي يتقن الغناء ويعشق اللعب، غير أنه مندفع بصورة فطرية إلى المشاركة في المظاهرات، وتنتهي قصته سريعًا باستشهاده قبل وصوله لحفلة الأوبرا التي كان يستعد لها، ويمثل شريحة الأطفال الشهداء الذين يغتالهم الجنود دون رحمة.

العملاء والخونة: لم تسلط الثلاثية الضوء على ظاهرة العمالة تسليطًا مكثفًا، إذ جاء ذكرهم كظاهرة أوجدها الاحتلال، والثلاثية لم تذكر أسباب سقوطهم في هذا المستنقع أو دوافعهم، ولم يتجاوز عددهم الأربعة، ولم تتعد أدوارهم نقل الأخبار التي لا قيمة لها، كما أن تغيرًا طرأ على أدوارهم وشخصياتهم وقلب مصيرهم، وبالتالي كسر النمطية المعتادة لظاهرة العمالة، وهم حسب أهمية الحضور: سلامة، جاءت شخصية سلامة لتكشف محاولات المحتل تجنيد من تستدعيهم في صفها لنقل الأخبار، مستغلة بذلك صفاتهم السيئة كالطمع والحسد والثرثرة الناتجة عن التهميش، وقد أوشك سلامة أن يسقط في هذا المستنقع لولا اكتشاف زوجته لأمره وتراجعه، وانتهى به المطاف شهيدا برصاص الاحتلال. نبيل والذي شكل اسمه مفارقة تتنافى ودوره السلبي، فقد عمل على نقل الأخبار وتصوير الثوار وايصال المعلومات إلى الضابط ناحوم، غير أن نهايته كانت مشرفة، إذ أتاح له الثوار فرصة التوبة والرجوع خوفا من خلخلة العلاقات الاجتماعية في المدينة، وتحول من دوره السلبي إلى دور إيجابي، وكان ظهوره مجددا صفعة قوية لم يتوقعها ناحوم. وكان هناك ظهور هامشي لعميلين آخرين لم يذكر الكاتب اسمهما، أحدهما حاول الحصول على معلومات حول مكان البقرات ولم ينجح، والآخر حاول الايقاع

بإسكندر واللحام أثناء وجودهما في السجن، غير أنهما اكتشفا أمره وكانا حذرين منه. إن إبقـاء هـذين العميلين نكرات دون أسماء كان يهدف إلى تهميش أدوارهما والتقليل من شأنهما.

الشخصيات المسطحة

وهي شخصيات بسيطة قليلة السمات، ويمكن التنبؤ بسلوكها وأفعالها التي تتخذ طابعًا واحدًا، لا تتغيـر إلا في علاقاتها بالشخصيات الأخرى[1]، ومنها: يوسف زوج كريمة، لم يستمر زواجهما أكثر من شهر، لم يظهر له أي تأثير على الأحداث، كان دخوله وخروجه سريعًا، شخصية نمطية طالَب كريمة بتـرك عملها، تخلى عنها دون مبرر، عاد بعد أن أعلن إفلاسه، ثم سرعان ما غادر ولم يؤثر في حيـاة بطلـة الرواية، كما أنه لم يؤثر في مجرى الأحداث، ربما كشف دوره عن صورة سلبية للرجل الشرقي، فلـم يعره الكاتب اهتمامًا رغم قرب صلته بكريمة، ومن خلال صفاته يمكن توّقع سلوكه وطباعه.

باربرا والدة كريمة مثلت دور الأم التي تعاني بسبب ما ألمّ بأولادها، شخصية محملة بكوابيس المـوت والفقد، تنهال بالصراخ على الجنود الذي تسببوا بموت أولادها ومعاناتهم، تنساق وراء تقاليد المجتمـع وعاداته؛ فترفض عمل كريمة وقيادتها للسيارة، لم تأت الرواية على أثرها في سير الأحـداث وينتهـي دورها بموتها، ومثلت باربارا شخصية الأم النمطية المحافظة وربة البيت البسيطة.

الشخصيات الهامشية

وهي شخصيات غير فاعلة في المواقف، قليلة الحضور وكأن المشارك فيها جزء من الديكور الخلفـي للرواية التي تأتي لسد الفجوات ولا تترك أثرًا في سير الأحداث[2]، ومنهـا شخصـية روز فـي ظـلال المفاتيح "قالت: لقد لطخوا ملابسكم ووجوهكم بالدم، بالتراب، بالدخان، لن ينجو من هذه المذبحـة أحـد غير القتلى أمثالنا. رأيتها تعود وتلتصق بأقرب ضحية لها، وهي تلقي بيدها اليمنى على الجسـد الـذي

---

[1] ينظر: برانس، جيرالد، قاموس السرديات، ط1، 2003م، ص30

[2] ينظر: السابق، ص159

فارقته الحياة كأنها تحميه من موت آخر.. الجسد الذي كان جسد أخيها، والدها، لا أعرف لا شيء يمحو الملامح كالدم عندما يغطيها"[1]. مثل هذه الشخصية جاء بها نصرالله ليكشف فظاعة المشـــهد الـــدموي، مشهد الموت الذي تسببه آلة الاحتلال، وتكمن المفارقة في اسمها (روز) الذي يعني الورد.

وفي رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد تطالعنا أدوار هامشية لشخصيات عدة منها: المرأة ذات الشعر الأسود الطويل وامرأة أخرى شديدة الجمال قتلها شاؤول ولعل ثانوية هذه الأدوار لها غايـــات محـــددة، ففي دور روز لا قيمة للشخصية قياسًا بالحدث، فهي تمثل دور فتاة مستلقية بين الجثث تمثـــل المـــوت حتى لا تقتل، وجاء دورها ليكشف حجم المأساة الدامية في المكان. أما المرأتان فجيء بهما نكرات دون أسماء لتبرزا صورة الجمال الأنثوي الحسي فقط، وربما هي إشارة إلى انعـــدام التـــأثير الـــذي يحققـــه المظهر وحده، فالثلاثية تركز على ثيمات النضال والعلم والعمل للمرأة وعلى دورها الإيجـــابي. كمـــا أشار هذا الحضور السريع إلى معادة البطل المضاد لفكرة الجمال، إذ انكفـــات إحـــداهما علـــى ذاتهـــا وأغلقت نافذتها خوفا من الحرب، وقتلت الثانية برصاص شاؤول الذي عجز عن الحصول عليها.

شخصية البطل المضاد

"وهو شخصية تمثل الدور الرئيسي في الرواية من دون أن تتمتع بالصفات الجسدية او المعنوية المتفوقة التي تخلعها الرواية على بطلها عادة[2]" يجري وصف الشخصية المعادية على نحو يبرز مظاهر القســـوة والعنف، وتنعدم الإنسانية لدى البطل المضاد عندما يظهر في زي المحتل المتسلط المـــدجج بالســـلاح، وتأتي شخصية ناحوم أو داود -كما سمى نفسه لاحقًا- على امتداد الثلاثية لتثبت هذه الصورة.

تبدأ شخصية ناحوم في الظهور مبكرًا في رواية ظلال المفـــاتيح، إذ يمثـــل دور جنـــدي جبـــان تائـــه ومذعور، يدخل إلى قرية فلسطينية عقب هجمة صهيونية راح ضحيتها عدد من السكان، ويجد نفسه في حظيرة لأسرة فلسطينية تتولى علاجه وإكرامه وحمايته ثم إعادته إلى أمه، ويتوقع القارئ نتيجـــة هـــذا

[1] نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص96

[2] زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص36

التصرف الإنساني أن يكون ناحوم على قدر من الامتنان ويقظة الضمير، غير أن الأحداث تكشف عن شخصية سادية مجرمة تتلذذ بالقتل والتنكيل وتبرر جرائمها، وهي صفات قارة ومتجذرة في اللاوعي، مستندة إلى فكر تعصبي، ونتيجة لهذا التطور السلبي يصبح قائدا للهاجاناه وهي من المجموعات العسكرية المتطرفة. وتتطرق رواية سيرة عين إلى جانب من سيرة أبيه، وتفصل الرواية الأخيرة بدايات المشروع الصهيوني وأدواته التي سخرها المتآمرون ونفذها نوردو وابنه موشيه الذي انتقل إلى فلسطين مهاجرًا مع زوجته نتالي وأنجبا ناحوم وهلمان، إذ تكشف التفاصيل عن طبيعة الجو الذي نشأ فيه الفتى، والتضليل الذي تعرض له، متأثرًا بوالدين يملؤهما التطرف الديني والتأزم الأخلاقي.

وشخصيات الجانب المعادي في الثلاثية تتبنى فكرة المحو والإبادة فناحوم "يعيد إنتاج فعل الإبادة النازي الذي مورس ضده بوسائل مختلفة"[1]، وهذه الفكرة تستند أيضا إلى تربية دينية سادية. ومن أبرز وسائل المحو التركيز في تعذيبه على منطقة بين الفخذين، ويصيبه الهوس بحمل ماري وتكثر كوابيسه حول ازدياد عدد الأطفال الفلسطينيين. ثم إن طباعه الإجرامية جعلته محل ثقة لدى قادته، فكان يقوم بمهمات إجرامية في جنين وفي بيت ساحور وفي بلجيكا.

وقد برزت صفات ناحوم من خلال أفعاله، فهو شخصية جبانة وقاتلة يرتعد من بقرة ويحتمي بترسانته، ورغم دور البطولة الذي شغله ناحوم إلا أنها بطولة بعيدة كل البعد عن المعاني الفنية والإنسانية والتاريخية، حيث مثّل دور البطل الموتور، غير السوي، المضاد للإنسانية، الذي يعيش في حالة تمزّق دائم وقلق وجودي[2]، يعاني من الكوابيس ومن فوبيا الأماكن المغلقة والحيوانات الأليفة، الأمر الذي قاده لمزيد من التطرّف، غذّاه جو أسري مملوء بالحقد والرغبة في الانتقام من الأبرياء.

---

[1] إبراهيم، رزان، تمثلات المحو والبقاء في صراع الفلسطينيين، https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/print//books/2019/7/14/%D8%AB%D9%84%D8%A7%D8%AB%D9

[2] ينظر: عبد القادر، محمد، ثلاثية الأجراس لإبراهيم نصرالله، جمالية التشكيل وقوة الدلالة، http://alrai.com/article/10502566/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A3%D9%8A-

ورغم تغيب ناحوم عن رواية سيرة عين إلا أن والده موشيه وصديقه ليفي شكلا صورة أخـــرى مـــن صور البطل المعادي، ومارسا دورهما الإجرامي من خلال البندقية والكاميرا على حد سواء، وصـــاغ ليفي فلسفة خطيرة تولدت عن عقلية مشبعة بالمكر ومتعطشة للدم "دع ألفا بصورتك المتقنـــة، يـــأتون، وسيتمكنون من قتل مئة عربي أو خمسمائة عربي، بدل تضييع الوقت في انتظار معركة، قد لا تـــتمكن فيها من قتل أكثر من اثنين أو ثلاثة"[1]، فرغبته بالكاميرا وتفضيلها على البندقية تنطوي على مكر شـــديد وسياسة خبيثة يترتب عليها قتل أكثر وإبادة أوسع، فالكاميرا هي آلة وسلطة لامتلاك المكـــان واســـتقدام أعداد من اليهود المتطرفين من كل العالم.

ويلاحظ أن عدد الشخصيات الخيرة التي تمثل الشعب الفلسطيني أكثر بكثير مـــن شخصـــيات الجانـــب المعادي[2]، ذلك أن صورة العدو هي صورة متشابهة لا جديد فيها، فصورة المحقق والسجان والقاتل هي صور نمطية، أفعالها متوقعة وجرائمها معتادة، أما الفلسطيني فلكل شخصية قصـــة وطبـــاع وطمـــوح وقدرات، كما أن العدد الكبير للشخصيات الفلسطينية يعد مؤشرًا شـــاملًا –تقريبًـــا– لصـــورة المجتمـــع المتكامل بأطيافه وأجناسه وفئاته وأديانه، فالمجتمع الفلسطيني مجتمع حقيقي، في مقابل مجتمع وهمـــي وواهي وزائف هو الكيان الصهيوني. وقد أبرزت الثلاثية أدوار المجتمع الأول أو الأصـــل: (الرجـــل والمرأة) (الأطفال والكبار والشيوخ) (المسلمين والمســـيحيين) (رجـــال الـــدين والمصـــلحين والتجـــار والفلاحين) (المدنيين والقرويين) (اللاجئين وغير اللاجئيين) (المتعلمين والفنانين والبســـطاء والســـذج) (الوطنيين المخلصين والخائنين) (المعاقين والأصحاء)، بينما صورة البطل المعادي هي صورة واحـــدة،

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص118

[2] إن حضور الشخصية الفلسطينية كان طاغيًا على المستوى الإحصائي مقارنة بشخصيات الرواية الإجمالية، فكان تعدادها –في دبابـــة تحت شجرة عيد الميلاد فقط– يساوي أربعة وثلاثين شخصية فاعلة ترتبط ببعضها ارتباطًا وثيقًا مما ولَّد بطولتها الجماعية، في مقابـــل عددٍ محدود من الشخصيات الإسرائيلية الفاعلة والثانوية، تساوي أربعة عشرَ شخصية فقط، يمكن ذكرهـــا وهـــي: (نتـــالي، يـــاكوف، موشيه، راشيل، ناحوم نوردو "داود"، هلمان، آدم نحماني، مستر سيكرست، ليفي، المحقق مردخاي "أسعد"، شاؤول، بيكـــر، الضـــابط يوسي، أبو نهاد)، هذه الشخصيات الإسرائيلية لم تكن متآلفة مثل الشخصيات الفلسطينية، فنجد مثلاً هلمان الذي ثار وانفصل عن عائلته وألف كتابًا بعنوان: (ابن الضحية) يفضح ممارسات وأفكار الاحتلال ممثلاً بأسرته، ونجد موشيه وليفـــي اللـــذين تبـــادلا الأدوار بـــين الكاميرا والبندقية، وأوشك أن يقتل أحدهما الآخر في نهاية الرواية. ينظر: الرواجفة، ليث، تقويض الكولونيالية الإسرائيلية والرد عليها بالكتابة (رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد لإبراهيم نصر الله نموذجًا)، https://alyoum8th.net/News.php?id=623

يمكن تسميتها بصورة الآخر، لها نفس النوازع الشريرة والأهداف غير النبيلة والطرق اللامشروعة في تحقيقها من قتل واستيطان وسجن وتنكيل وخطف وغير ذلك، هي صورة واحدة تـتلخص بالحضـور العسكري الاستيطاني المسلح بالبنادق والمختبئ في الدبابات[1].

لقد تعددت صور تقديم الشخصيات في الثلاثية، فالمظهر الجسدي والشكلي هو أول اتصال بيننـا وبـين الشخصية، الذي يستدعي صورة بصرية معينة قائمة على الوصف، وقد برزت هذه التقنية الوصفية في الثلاثية بروزًا واضحًا خاصة فيما يتعلق بالشخصيات التي تحتل المرتبة الثانيـة أو الأدوار الثانويـة أو الأدوار السطحية غير المؤثرة في سير الأحداث، مثل الوصف الدقيق لمظهر أبي جاسـر، أو مظهـر سلامة أو زهيرة. كما أخذت بعض الشخصيات على عاتقها هذه المهمـة، مهمـة إبـراز شخصـيتها وصفاتها وأبعادها مثل كريمة وناحوم، حيث ظهرت ملامحها من خلال وصف أفعالهـا وأعمالهـا، أو ماضيها وطفولتها، فهناك ارتباط وثيق بين المظهر الخارجي والأوصاف التي يسـكبها المؤلـف علـى الشخصية وبين التركيبة النفسية للشخصية والواقع الاجتماعي، فالسرد الوصفي لطبيعة الشخصية يقـيم "علاقات منطقية متلاحمة بين وجود الشخصـية المظهـري والبـاطني وبـين السـياق الاجتمـاعي والأيديولوجي"[2].

وللشخصية في الأعمال الروائية أبعاد مهمة ترسم ملامحها وتحدد مكوناتها ومقوماتها، وتتمظهر هـذه الأبعاد من خلال ربطها بنمو الأحداث وتطورها وتفاعل الشخصيات معها، ما يمنح كل شخصية صفات تميزها عن غيرها[3]. وتختلف هذه الأبعاد في كثافة حضورها من رواية إلى أخرى، فهناك روايات تبرز البعد الاجتماعي والتاريخي للشخصية فتركز على الظواهر الاجتماعية والظـروف المعيشـية وتـاريخ الشخصية ماضيها ونشأتها، في حين أن غيرها يسلط الضوء على البعد النفسي للشخصـية ودواخلهـا وتصوير سلوكياتها وعواطفها، وروايات أخرى تعالج الأبعاد الفكرية التي تتضمن الشـؤون السياسـية

---

[1] فصلت الدراسة هذه الصورة في الفصل الثاني، المبحث الثالث: صورة الآخر.. الاحتلال الصهيوني.

[2] حسن، بحراوي، بنية الشكل الروائي– الفضاء الزمن الشخصية، ص226

[3] ينظر: زيد، عبد المطلب، أساليب رسم الشخصية المسرحية، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، 2005م، ص278

والثورية والسياسية والدينية. ولا شك أن غالبية الأعمال الأدبية تبرز البعد الخارجي للشخصية وتبدأ به، إذ من خلال وصف مظهر الشخصية وملامحها وملابسها وتصرفاتها الظاهرة وطبيعة أعمالها وحالتها الاجتماعية وغير ذلك، تتكشف بقية الأبعاد ويصبح من السهل تفسير طباعها ورغباتها وتحليل تصرفاتها وتبين انتمائها[1].

استطاعت شخصيات الثلاثية إنْ حقيقية أو خيالية أن تؤدي رسالتها وأن تحقق هدف السرد الروائي وهو تحفيز وعي المتلقي، وصموده على حقه، وإدانة سبب معاناته وعذابه وهو الاحتلال الصهيوني.

رابعا: البنى السردية في الثلاثية

السرد في اللغة من سرد وهو "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقًا بعضه في أثر بعض متتابعًا.. وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان جيد السياق له"[2]، ويعرف حميد لحميداني السرد بأنه "قصة محكية، يفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكى له"[3]، فهو "الحكي الذي يعتمد الإخبار عن الحدث"[4]، والسرد استعراض مجموعة من الأفعال تقوم بها شخصيات ضمن زمان ومكان، ويتميز السرد بالحركة والمتابعة، والسرد كذلك يفصح عن الكيفية التي تروى بها القصة وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي وبعضها بالمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها، وبناء على هذه التعريفات نلاحظ أن للسرد ثلاثة مكونات، القصة المسرودة، والسارد، والمسرود له، فالسرد قائم على وجود قصة تضم أحداثًا قامت بها شخصيات خلال زمان ومكان معين، وعلى راوٍ يحدد الطريقة التي يحكي بها القصة، وهذه الطريقة هي السرد، فالقصة الواحدة قد تحكى بطرق متعددة ومختلفة، وكما قيل (ليس المهم الحكاية بل كيف تروى الحكاية).

---

[1] تناولت الباحثة موضوع أبعاد الشخصية في الفصل الثاني– المبحث الثاني، موضوع المرأة، البعد النفسي والاجتماعي والنضالي.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة س ر د

[3] لحميداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص45

[4] الأحمر، فيصل، ونبيل داودة، الموسوعة الأدبية، الجزائر: دار المعرفة، 2008م، ص281

وتعتمد عملية السرد على الراوي، فتنوعه يعني بالضرورة تنوع الأساليب السردية، ولا يجــوز الخلــط بين السارد أو الراوي للنص وبين الكاتب الحقيقي (من لحم وعظم)، فالأول هو "الحاضر فـــي الـــنص، وهو الذي ينظم النص، وهو المسؤول عن حضور أو غياب جزء من القصـــة"[1]، وهـــو لـــيس ســـوى "شخصية روائية مؤقتة تنحصر المهمة الموكولة إليها في الحكي، فهو الذات الفاعلة لهذا التلفظ، يـــنظم عمليات الوصف في زمن القصة، ويجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية الروائية أو تلـــك أو بعينيه هو، دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا"[2]. إذن، هو صورة مستقلة يختلقهـــا المؤلـــف مثلمـــا يختلق بقية الشخصيات، والسارد يعرف أقل من المؤلف ويجهر بآراء قد لا تكون آراء المؤلف، فالسارد والشخصيات كما رآها بارت "كائنات من ورق"[3]. وعليه فهو أداة تقنية يستخدمها الكاتب فـــي حكايتـــه "وهو ليس بالضرورة الكاتب أو المؤلف، فهناك من يروي عنهم، ولا ينبغي الجزم بفكرة المطابقة بـــين الكاتب والشخصية الروائية، فهي في النهاية رواية وليست سيرة ذاتية"[4].

وستركز الباحثة هنا على السارد من حيث مواصفات حضوره في الرواية وعلاقته بالقصـــة المســـرودة وبالشخصيات. ولمعرفة دور السارد هنا لا بد من الإلمام بزاوية الرؤية السردية[5] التي من خلالها يحكي السارد الحكاية، هل كانت رؤيته من الخلف، أم مصاحبة لرؤية الشخصيات، أم رؤية من الخارج فقـــط، ولا بد كذلك من معرفة وضعية السارد، هل هو مشارك في الأحداث أم لا؟

اقترح جون بويون تصنيفًا لمظاهر السرد من خلال ثلاثة أصناف: **الرؤية مـــن الخلـــف** تركـــز علـــى "الراوي الذي من خلاله تتحدد رؤيته للعالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه"[6] وهذه الرؤيـــة المســـتعملة

---

[1] تودوروف، تزفيطان، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، 2005م.ص131

[2] تودوروف، تزفيطان، مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا- طرائـــق تحليـــل الســـرد الأدبـــي،ط1، الربـــاط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992م، ص64

[3] بارت، رولان، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي، عن طرائق تحليل السرد الأدبي، ص27

[4] العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط3، بيروت: دار الفارابي، 2010م. ص135

[5] تعددت التسميات لهذه الرؤية المكونة للخطاب السردي منها: وجهة النظر والرؤية والبؤرة وحصـــر المجـــال والمنظـــور والتبئيـــر، وأكثرها ذيوعا مفهوم (وجهة النظر)، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص284

[6] يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص484

غالبًا في السرد الكلاسيكي تكشف إلمام السارد بذات الشخصيات ورغباتهم الخفية وحياتهم النفسية، وما يدور بداخلهم من نوازع وأفكار، وما تمارسه الشخصيات في حياتها وفي بيوتها وخلف جدرانها، فليس لشخصياته الروائية أسرار[1]، إذن الراوي في هذه الرؤية هو في الحقيقة "ليس خلف شخصـــياته ولكنـــه فوقهم، كإله دائم الحضور، ويسيّر بمشيئته قصة حياتهم"[2].

أما الرؤية مع، فهي نفس رؤية الشخصية المركزية التي "نرى من خلالها الشخصيات الأخرى، ومعهـــا نعيش الأحداث المروية"[3]، فمعرفة السارد هي بمقدار معرفة الشخصية الروائية، ولا يســـتطيع الســـارد تقديم أي تفسير للأحداث قبل أن تتوصل له الشخصية[4].

في حين أن الرؤية من الخارج تتحدد فيها معرفة الراوي، وتقتصر علـــى الوصـــف الخـــارجي، دون التعمق في دواخل الشخصيات أو الإلمام بتفكيرها[5]، "فالسارد يعرف أقل مما تعرفه أي شخصـــية مـــن الشخصيات الروائية، وقد يصف لنا ما نراه وما نسمعه لا أكثر"[6]، وهذا النوع أقل الأنـــواع وجـــودًا، لا يتعدى كون السارد فيه شاهدًا على الأحداث لا يعرف شيئًا بل لا يريد أن يعرف شيئًا[7].

ووضع طوماشوفسكي تصنيفًا آخر يتفق فيه مع بويون في الجوهر ويختلف في التسمية، فهناك الســـرد الموضوعي، والسرد الذاتي، ففي الموضوعي يكون السارد ملمًا بدواخل الشخصيات، يقدمها لنا دون أن يشرح كيفية تعرفه عليها أو على الأحداث، أما السرد الذاتي فيكون فيها السارد محدود العلم، لا تتعـــدى معلوماته ما تظهره الشخصيات[8]، في حين اقترح أوزبنسكي ما أسماه وجهة النظر الخارجية والداخلية[9]، وهي تفضي إلى المعاني ذاتها.

---

[1] ينظر: تودوروف، تزفيطان، مقولات السرد الأدبي، ص58

[2] يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص289

[3] السابق، ص289

[4] ينظر: تودوروف، تزفيطان، مقولات السرد الأدبي، ص58

[5] ينظر: لحميداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص48

[6] تودوروف، تزفيطان، مقولات السرد الأدبي، ص59

[7] ينظر: السابق، ص59

[8] ينظر: السابق، ص130

[9] السابق، ص130

وتتعدد في النقد صفات السارد وصور حضوره ومسمياته في القصة، فهناك "السارد الحاضر على مستوى عالم الحكي، وهو هنا لا يتدخل في العالم المشخص ولكنه يصف بوضوح"[1]، وهناك السارد "متعدد العلوم، يصف العالم الذهني للشخصيات من الداخل والخارج... ومعرفته هنا نفسية وقائعية"[2]، وهنالك "راوٍ يحلل من الداخل، وراوٍ يراقب من الخارج"[3] وقد يتحول السارد ليصبح "واحدًا من الشخصيات الرئيسة في الحكاية... وهذا لا يمنع الحضور القوي للسارد، ولا تقليص المسافة بينه وبين الشخصيات، ولا الخصوصية المحدودة لمعرفته بحوافز البطل"[4].

وفي ثلاثية الأجراس كان السارد موضوعيًا صاحب رؤية من الخلف، وهو الذي يتكفل بمهمة ايصال رؤى الشخصيات وتوجهاتها، فهو إلى جانب كونه ناقلًا للأحداث، واصفًا إياها، معبرًا عنها، كذلك هو راو عليم، ملم بنفسية الشخصية ومشاعرها، ومثل ذلك: "كانت كاترين مثل كل الناس في الشوارع تشعر بأنها حرة، ومنتصرة، رغم أن آثار النكبة باقية"[5]، وبدا عالمًا بحوافز الشخصية وطموحاتها، "كانت تريد أن تلتقط صورة واحدة، صورة معجزة، يظهر فيها العالم كله.. أن تكون لها كاميرا، أن تستطيع أن تمسك بأحلامها، أن تشكل أحلامها كما تريد، أن تعجن هذه الأحلام"[6]، فالسارد يعلم كل شيء في النص، يعلم نوايا الشخصية ويفسر تصرفاتها وحركاتها: "وهل وجدتها؟ لقد حاولت. ولكن صورك التي رأيناها كانت صحيحة... حركت يدها وضربته برفق على يده، ففهم أن عليه أن يصمت.. كانت تلك واحدة من أسعد اللحظات بالنسبة ليوسف.."[7]، لا بل إن السارد هنا يترجم مشاعر الحيوان ولغته "البقرات حددت هدفها أخيرا: أن تسحقهم"[8].

---

[1] تودوروف، تزفيطان، مقولات السرد الأدبي، ص133

[2] السابق، ص134- ص135

[3] العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص137

[4] تودوروف، تزفيطان، مفاهيم سردية، ص131

[5] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص281

[6] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص20

[7] السابق، ص27

[8] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة الميلاد، ص331

وكثيرًا ما كشفت عباراته عن سارد كلي العلم والمعرفة، مثل "مال ليفي إلى أذن موشيه وهمس فكرتـــه عن صورة قادرة على إبادة مدينة بإخلائها من سكانها، لكن موشيه لم يفهم الفكرة تمامًــا"[1]. وقــد بــدا السارد أحيانًا متماهيًا في السرد غير ظاهرة بشكل سافر، وقد لجأ السرد في غالبيته إلى ضمير الغائب؛ ما حقق للسارد الموضوعية في طرحه بعيدًا عن الانزياح والتدخل، "كانت حكاية زيدان، وما حدث لـــه في حقل البطيخ والمعسكر، أشبه بصاعق يكفي لتفجير بيت ساحور التي تحولت إلى قنبلة باحثــة عــن فتيل"[2]، وكذلك "عام 1980، كان قد مر ثلاثة عشر عامًا على احتلال الضفة، أبو خليــل كــان الأكثــر تشاؤمًا.. لا لأن الجيوش العربية التي كانت في خط الدفاع الثاني تأخرت في استعادة خط الدفاع الأول، بل لأن عدد مبادرات السلام التي كانت تتساقط على رؤوس الناس، كانت تذكره كل يوم، بأن ذلك البيت الذي هجروه منه، في مدينة اللد، يغدو، مع كل مبادرة، أبعد فأبعد"[3]، إن السرد بضمير الغائب هنا مــنح السارد القدرة على كشف مكنونات الشخصية ومشاعرها، لا نقل الحدث فحسب. ويُظهِــر الســرد هنــا حيادية السارد؛ فلا يظهر أي انفعال تجاه ما تعيشه الشخصيات من مآس أو سعادة، فهو سارد للأحــداث ممسكًا بأطراف النص متحكمًا بمساره تحكمًا عقلانيًا موضوعيًا محايدًا.

ورغم هذا التواري والحيادية إلا أن صوته أحيانًا يظهر من خلال معلومة يضيفها للقارئ، مثل قوله في فصل مطاردات الليل، "إذا أردت أن تسيطر على أي بقرة وتتحكم بها، فإن عليــك أن تمســك بــذيلها وتلويه"[4]، أو من خلال إظهار فلسفته الخاصة أو خلاصة تجربته ورأيه تجاه قضية معينة، مثــل: "فـــي المساحات الضيقة تتسع الذاكرة، وتصبح الحكايات أفضل وسيلة للتغلب على لزوجة الوقت الطويــل"[5]، وكذلك في عبارته: "هناك أشياء كلما حرصت على إخفائها أكثر، انكشفت أكثر"[6].

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص104

[2] السابق، ص211

[3] السابق، ص 256

[4] السابق، ص328

[5] السابق، ص293

[6] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص26

ويظهر دور السارد كذلك معلقًا ومبديًا رأيه مثل حديثه عن بشارة، "في اليوم السادس خرج، بدا العالم مختلفًا في محيط القيادة. غريب ذلك المدى الذي يتراءى لنا فيه كم سيكون العالم مختلفًا، إذا انقطعنا عنه، حتى خمسة أيام"[1]. ويقوم السارد أيضًا بدور المفسر والمحلل: "الشهور الأولى من الانتفاضة كانت قد قلبت معايير القيادة رأسًا على عقب"[2]، وكذلك دور الخبير في تصنيفاته، مثل: "ثلاثة أسباب دفعت قائد مجموعة الهاجاناة لاختيار ناحوم..."[3]. ويلخص السارد أيضًا كثيرًا من الأحداث فيعطي زبدتها دون الخوض في تفاصيلها، "انسل الصغار مبتعدين، بإشارة من قائدهم، تفرقوا"[4].

والسارد يتوجه إلى القارئ ويخاطبه، فيشكل وسيطًا بينه وبين الشخصيات، يتنقل بينهما، ليطلع القارئ على ما يريد، ويفصح له ما يريد وقتما يشاء وبالكيفية التي يختارها، "مع وجود بندقية في يد الجندي الذي يحتل أرضك أنت دائمًا مشروع شهيد"[5]. ويظهر السارد نفسه أحيانًا باعتباره طرفًا آخر من خلال معارضة فكرة معينة، إذ يجرد من نفسه شخصية أخرى تقتحم الرواية، وتفصح عن رأيها، "كانوا يفرجون عن همومهم مستندين إلى ذلك القول الشائع: اللي بيشوف مصيبة غيره، بتهون عليه مصيبته! مع أن أحد الكتاب أثبت في رواية له أن هذه النظرية الشعبية غير صحيحة"![6]. ويكشف السرد وعي الكاتب، ليعبر عن موقفه ورؤيته لواقع القضية وتاريخها، سواء أجاء هذا الوعي على لسان إحدى شخصياته، أو في تفاصيل تحليله ونقله على لسان السارد، أو في مقدمة فصوله وخواتمها، "إن هذه الثورة كانت فرصة فلسطين الوحيدة لأن تتحرر في هذا الوقت، ولقد أضعناها، بحيث بت أردد في نفسي، هل أضعنا فلسطين حين أضعنا هذه الثورة مستندين إلى وعود الإنجليز ووعود زعمائنا العرب؟"[7]. وعليه، يتضح أن السارد في الثلاثية عالم بكل تفصيل وحدث وتخطيط، وصاحب رؤية من

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص265

[2] السابق، ص307

[3] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص53

[4] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص270

[5] السابق، ص344

[6] السابق، ص321

[7] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص142

الخلف، رؤية موضوعية خارجية، يقدمها للقارئ في وقتها ومكانها، محققًا بذلك عنصر التشويق والانسجام والمفاجأة.

إن عملية السرد في الثلاثية اعتمدت على السارد بالدرجة الأولى، وقد تنوّعت صور حضوره وأنماط سرده، ولعل نصرالله هنا خالف الصورة التنظيرية التي تنفي أن يكون السارد هو نفسه الروائي، وتتفق الباحثة مع رأي الباحث والناقد ليث الرواجفة في أن الراوي العليم في الثلاثية كان شخصية فاعلة وواصلة في البناء الروائي حتى وإن لم يكن لها حضور مباشر مثل بقية الشخصيات، فهو امتداد لشخصية الروائي المؤلف، وقد ظهر نصرالله بوصفه شخصية من خلال النصوص الموازية والهوامش في نهايات الصفحات والملاحق وغيرها، بل إنه صرح أنه التقى بكثير من أهالي مدينة بيت ساحور وسمع منهم، فالراوية بصوت راو عليم لم يتردد في كشف مصادر علمه ومعرفته، وعلاقة الراوي بالرواية علاقة وثيقة جدًا وواضحة، وانحيازه واضح، وصوته كذلك، "والشخصية الواصلة هي التي تربط القارئ بالمؤلف بشكل مباشر، وهنا تتجلى أهم صور الرد بالكتابة حين يكون الكاتب صاحب قضية يذود عنها، ويعري ممارسات الطرف الآخر ومدى عدوانيته ووحشيته، فإبراهيم نصرالله مقاوم فلسطيني اتخذ من القلم والكلمة وصوت الراوي لروايته وسيلة من وسائل المقاومة لا تختلف عن مقاومة اسكندر وإدوارد وبشارة وأبو خليل ومرتا وكاترين وميس وغيرهم من أبطال الرواية"[1]. ثم إن نصرالله مولع بالفنون الموسيقية والتشكيلية وفن التصوير، ولعل سكب هذه الثيمات في جسد الثلاثية جاء دليلًا آخر على تقاطع صوت الروائي مع صوت السارد وأصوات الشخصيات.

أنواع الخطاب السردي

إذا كانت مظاهر السرد تتعلق بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد، فإن الأنماط تتعلق بالكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها[2]، مما يوجد الفرق بين من يقول

---

[1] الرواجفة، ليث، تقويض الكولونيالية الإسرائيلية والرد عليها بالكتابة (رواية دبابة تحت شجرة عيد الميلاد لإبراهيم نصر الله نموذجًا)، https://alyoum8th.net/News.php?id=623

[2] ينظر: تودوروف، تزفيطان، مقولات السرد الأدبي، ص61

القصة وبين من يقدمها ويبينها، ويمكن تصنيف آلية سرد الكلام داخل النص من خــلال ثلاثــة أنمــاط رئيسة:

أولاً: الخطاب المباشر

وهو صوت الشخصية –دون وساطة السارد– عندما تتحدث إلى غيرها أو إلى نفسها، وينشأ عــن هــذا الحديث الحوار بنوعيه، الداخلي والخارجي، وهو ما يمكــن تســميته العــرض أو الخطــاب أو كــلام الشخصيات[1]، "فالشخصية هنا تمارس دور الراوي، أو أن الراوي هو شخصية تروي بضمير الأنا"[2] أو يقدم الرواي سرديته بضمير المتكلم، ويُقتبس هذا النمط تمامًا كما ورد على لسان الشخصــية ببدهيتــه وبساطته، وفيه تتولى الشخصية مهمة الإفصاح والسرد، وهذا النمط يتيح التنوّع الصوتي داخل الــنص كما يمنحه مصداقية أكثر، ولأن هذا النوع يتسم بإبراز المستويات اللغوية واللهجــات للشخصــية فهــو يخلق نوعًا من التواصل والألفة بين الشخصية والقارئ.

وكلام الشخصيات هو الأسلوب المباشر الذي يشعرنا أننا أمام تمثيل وعــرض، ففيــه "إعــادة لإنتــاج التواصل الشفوي، فلا يظهر إلا كتكملة للأفعال التي تقوم على التواصل الشفوي"[3] وسرعان ما يختفــي هذا الشعور حال تحول النمط إلى حكي وانتقال السرد للراوي. ويلاحظ أن "نطق الشخصية هنــا هــو كلامها الوحشي أو العامي أو الشفهي الخاص المميز والمختلف عن سياق القول السردي الذي يصــوغه الراوي"[4].

وقد ظهر الأسلوب المباشر في مشاهد الحوار سواء أكان داخليًا أم خارجيًا، ومن أمثلته مشاهد الحــوار التي دارت بين مريم وزوجها في أثناء إخفائها ناحوم:

---

[1] ينظر: تودوروف، تزفيطان، مقولات السرد الأدبي، ص61

[2] العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص164

[3] بانفيلد، آن، الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، ترجمة بشير القمري، عــن طرائــق تحليــل الســرد الأدبي،ط1، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992م، ص143

[4] العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص164

-وبعدين يا مريم.. إهدي، على وين رايحة؟

-بدي أتفقد الحلال في الحظيرة.

-ومن إمتى بتتفقدي الحلال في الليل؟

-من يوم ما هجم اليهود علينا."[1].

في هذا النص يترك السارد للشخصيات مهمة الإخبار عما تريد من خلال الحوار، والحوار منقول بحرفيته ساهم في الإفصاح عن كثير من طباع الشخصيات وصفاتها وميولها، وهو أسلوب يحرك الخيال ويستحضر المشهد ويستوقف الزمن.

ومثله المونولج أو همس الشخصية لذاتها ومخاطبتها لنفسها مثل حوار القس سعيد لنفسه عن فكرة الموت، "يرسل الموت رسائله، مرة تصلنا بسرعة الطائرة، ومرة بسرعة الباخرة.. فجأة يختطف من يريد من بين أيدينا.. إنه ينتصر إذا ما باغتنا.. ينتصر علينا ونحن في كامل عافيتنا، ينتصر علينا ونحن في مهب عللنا، أحيانًا صغارًا ناصعين كالملائكة، وأحيانًا كبارًا.. لكن الموت يظل هو الموت ودائمًا ينتصر"[2]، وحوار ناحوم مع نفسه أثناء توجهه في مهمة عسكرية إلى بيت ساحور، "لقد تلقت نابلس وجنين ورام الله وطولكرم وسواها الصفعة على الخد الأيمن، وها هي بيت ساحور، تثبت عمق إيمانها وهي تدير لنا الخد الأيسر"[3]. فصوت الشخصية هو الحاضر دون وساطة الراوي أو تدخله. ويتميز هذا السرد باستخدام صيغة الفعل المضارع مثل (أتفقد، بتتفقدي، يرسل، تصلنا، يختطف، تلقت، تثبت..) وكذلك ضمير المتكلم الأنا مثل (علينا، أيدينا، نحن..).

وقد تسلمت بعض الشخصيات مهمة السرد أحيانًا بهدف التعريف بذاتها وكشف ما يعتمل في نفسها من مشاعر وأفكار؛ ما نوّع في الأساليب، وكسر رتابة السرد، فحل ضمير المتكلم مكان الغائب مثل "كل شيء أمامي، أراه كما أراكم.. رأيتهم يقودون أبا جاسر أمامهم.. هل تعتقدون أن قنبلة يمكن أن تمزقه

---

[1] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح ص27

[2] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص155

[3] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص234

أم لا؟"[1]، وأبدع الكاتب في التلاعب بالضمائر عندما كلف بعض الشخصيات مهمة السـرد والتحليـل، فكريمة تقمصت دور السارد واستبدلت ضمير المخاطب بضمير المتكلم أثناء إجـراء هـذا المونـولج: "بعض الوجوه يجعلك تحسين أنك تنحتين. بعضها أنك ترسمين. بعضها أنك في مأتم. بعضها أنك فـي عرس.."[2]، فكأنما السرد يتأرجح هنا بين الحوار الداخلي ولغة الخطاب المباشـرة الموجهـة للقـارئ، ويتناوب فيها ضمير المتكلم مع ضمير الخطاب، ثم سرعان ما يعود الراوي ليستلم دفة السرد بعد تلـك المقدمة، "ينتفض قلب كريمة حين تصل إلى الوجهين الأخيرين.."[3].

ثانيا: الخطاب غير المباشر

"هو خطاب مسرود بصيغة الغائب[4]" وكلام الشخصية المسرود بوساطة السارد، فهو مصـوغ بصـوته وأسلوبه ولغته، مفتقدًا لحرارة الحضور ومباعدًا بين الشخصية والقارئ، "فالكلام هنا بصـوت الـراوي وإن بدا لنا أنه لشخصية من الشخصيات"[5] والهيمنة للسارد، والكلام المسرود هو حديث الغير الذي يفتقد إلى دقة النقل ويخضع لقوانين السرد وأصوله؛ ذلك أن الخطاب غير المباشر له "ميل تحليلـي، يتجلـى قبل كل شيء في كون عناصر الخطاب الانفعالية والعاطفية لا تنتقل كلها كما هي إلى الخطـاب غيـر المباشر إلا بالتعبير عنها في مضمون الحديث"[6]، ويمكن إطلاق لفظ الحكي والقصة وكلام السرد علـى هذا النوع من الخطاب[7]، كذلك يمكن القول إن الأسلوب غير المباشر يقوم بين الخطاب والفكر، ويكشف عن طريق التمفصل عن تيار الوعي[8].

---

[1] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص94، ص95

[2] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص71

[3] السابق، 71

[4] زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص89

[5] العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص166

[6] ينظر: باختين، ميخائيل، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، ط1، الدار البيضاء: دال توباق للنشر، 1986م، ص170

[7] ينظر: تودوروف، تزفيطان، مقولات السرد الأدبي، ص61

[8] ينظر: بانفيلد، آن، الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر– طرائق تحليل السرد الأدبي، ص143

وقد عمد إليه الكاتب بعض الأحيان لينوّع في الصيغ والأساليب، كما أنه يساعد في الاختصار والنقل السريع الخالي من أي انفعال قد تظهره الشخصيات، ومثله "لا يستطيع أحد أن يرى حقيقة ما يدور في داخل الناس أفضل من المصور، مع أنه لا يصور إلا مظهرهم الخارجي. قالت لأبيها"[1]، فبدل أن يتيح الكاتب للشخصيات إجراء الحوار، تولى هو المهمة. وكذلك ظهر الخطاب غير المباشر في اللغة السردية التي نقل بها السارد مشهد أم منير وابنها، فناب صوته عن صوتيهما "أم منير، هزت رأسها، وأشارت لابن أختها أن يبدأ العمل، فالشمس تكاد تغرب، وبإشارة من عينيها طلبت من منير أن يساعده... صوّب أحد الجنود بندقيته إلى صدر منير وهو يأمره بأن يسلم هويته"[2].

ولخص كذلك تفاصيل الحوار الذي دار بين ناحوم واسكندر بشأن البقرات، "طالبهم داود بأن يثبتوا أنهم ذبحوا البقرات، وأعلن أنه سيكتفي بأن يحضروا له جلودها. أخبره اسكندر بأنه تأخر في طلبه، ولو كان أخبرهم مسبقا لأحضروا له جلودها ورؤوسها أيضا.. طردهم.."[3]. ويلاحظ في هذا النمط إسناد الفعل إلى ضمير الغائب، وهيمنة الفعل الماضي على زمن السرد.

ورغم افتقاد هذا الأسلوب لعناصر الانفعال والشعور، إلا أن الراوي يعبر عن ذلك من خلال مضمون السرد الذي يسبق الكلام المنقول أو الكلام غير المباشر، مثل "جنت أم جاسر، وقد أطبقت يداها على المفتاح، وراحت تبكي.. دون أن تتوقف عن ترديد (لا لا) عشرات المرات"[4]، فمن طبيعة الخطاب المباشر أن يظهر انفعالات الشخصية وطباعها، وهذا ما يفتقد له الخطاب غير المباشر إلا بتبيان من السارد الذي يمنح نص الخطاب المنقول صفة معينة كحالة الجنون والبكاء الهستيري الذي ألمّ بمريم لما حاولت حفيدتها أن تأخذ منها المفتاح.

---

[1] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص144

[2] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص310، ص311

[3] السابق، ص375

[4] نصر الله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص116

ثالثا: الخطاب غير المباشر الحر

وهذا الأسلوب "الأكثر شيوعًا في السرد الروائي الحديث"[1]، وهو يقوم على التـداخل بـين الأسـلوبين السابقين، يتيح للكاتب حرية نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوي، فهو كلام مصاغ بصوت السـارد منقول بصوت الشخصية في نفس الوقت[2].

"**-بدي أتفقد الحلال في الحظيرة؟**

-ومن إمتى بتتفقدي الحلال في الليل؟! علق زوجها وهو يراها تتجه إلى الباب"[3].

في هذه الجزئية يختلط صوت الراوي مع صوت الشخصيات، كل صوت يحمل سماته اللغوية ووعـي قائله، سواءً تقدم صوت الراوي أو صوت الشخصية.

ومثله التداخل بين لغة السارد الفصحى ولهجة الشخصية البسيطة الساذجة، "فرحت زهيرة بالبيانو أكثـر مما فرحت بأي جديد عمّر بيتها.. لم يكن ينقصها كي تطير سوى قول مرتا: هل تعرفين يا زهيـرة أن البيانو الذي لديك أفضل من الذي لدي؟ -لا أعرف هذا، ردت زهيرة، ضحكت مرتا من قلبها وقالت لها هامسة: لو كنت مكانك لتعلمت العزف عليه قبل أن أحبل.. -تعنين الحبـل والتعلـيم؟ وطـي صـوتك فضحتينا، لسه ما تزوجت وبدينا نحكي عن الحبل بصوت عالي؟!"[4]. وكذلك اخـتلاط صـوت السـارد بصوت باربارا "إن ليديا نجت، حين ولدت بملامح أقرب إلى ملامح أبيها، حتى أمها كانت تقول لهـا، بكلامها هذا: لا نصيب لك في الزواج"[5].

---

[1] العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص167

[2] ينظر: بوبيش، عز الدين، في نظرية السرد وتحليل الخطاب، منتديات سـتارتايمز، 2010/12/27م، تـم الاطـلاع 2021/12/2، الخميس مساء، https://www.startimes.com/?t=26615977

[3] نصرالله، إبراهيم، ظلال المفاتيح، ص27

[4] نصرالله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص46

[5] نصرالله، إبراهيم، سيرة عين، ص71

وكذلك كشف الأسلوب غير المباشر الحر لهجات أخرى غير الفلسطينية، كاللهجة المصرية "عاد الصمت من جديد. قال فريد: إذا جيتي معايا مصر، بعد إذن اسكندر بيه طبعًا والسيد الوالد، أنا بتعهد من الليلة دي إنك تكوني نجمة النجمات. وتصفح وجوه الجميع، وأضاف: وحتى تتأكدي من كلامي، أنا لحنت أغنية اسمها (ليالي الأنس) ما حصلتش زي ما بنقول، وحتكسر الدنيا"[1]. وعبر أيضًا عن لغة الوعظ الفصحى التي ترددت في الكنائس والمساجد "القس سعيد يردد قول المسيح في كل مرة: إذا كنت لا تحب أخاك الذي تراه فكيف يمكن أن تحب الله الذي لا تراه؟! ويستشهد بقول محمد عليه السلام: لا يؤمن أحدكم حتى يحب لأخيه ما يحب لنفسه"[2].

ويظهر هذا التداخل في حيز سردي قصير، مليء بالحوارات والأفكار والمشاعر، مانحًا النص تنوّعًا وتأثيرًا ومصداقية، مثل: "الطبيب البيطري لم يؤكد إن كانت مسألة التحكم بالبقر من خلال ليّ ذيلها خرافة أم حقيقة، واعترف ببساطة بأنها المرة الأولى التي يتعامل فيها مع كائنات ضخمة بهذا الحجم! وتدارك: أعني أنها أكبر من أبقارنا"[3]. ويلاحظ أن الأسلوب غير المباشر الحر هو أسلوب ذو وعي متعدد يتضمن أكثر من وجهة نظر[4]، ورغم توظيفه لصيغ الماضي وكثرة إسناده لضمير الغائب إلا أنه بدا منطوقًا بصوت الشخصية الذي حققته علامة الترقيم (النقطتان الرأسيتان)، بالإضافة إلى ألفاظ تدل على الحاضر مثل اسم الفاعل، فهو أسلوب يوحي بتوقف صوت السارد وبدء صوت الشخصية، "والكلام فيه يكتسب طابع الشفوية ويسمه بحرارته، كما يحفظ له عفويته وبساطته"[5]، وقد ظهرت الأنماط الثلاثة في الثلاثية بمقادير مختلفة، كان أكثرها النمط الثالث وأقلها النمط الثاني.

إن هذا التنوّع في الأساليب كشف عن ميزات اللغة السردية وخصائصها؛ فاللغة الفصيحة هي السمة العامة المهيمنة في الثلاثية، لغة تحوي صورًا مجازية وبلاغية، بالإضافة إلى توظيف مستويات لغوية

---

[1] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص14

[2] نصر الله، إبراهيم، سيرة عين، ص136

[3] نصر الله، إبراهيم، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد، ص329

[4] ينظر: بانفيلد، آن، الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر – طرائق تحليل السرد الأدبي، ص124

[5] العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص167

عدة، فإلى جانب اللغة الشاعرية ظهرت اللغة التسجيلية والصحفية والسياسية، كمـا ظهـرت اللهجـات العامية والشعبية، بالإضافة إلى لغات أجنبية جاءت معربةً ومترجمةً أو بصيغها الأصلية[1]، لقد توزعـت الفقرات الروائية وانتظمت بين السرد والوصف والحوار بأنواع كل منها وأنماطه.

[1] تم تفصيل الحديث في المستويات اللغوية بأنواعها في الفصل الأول، المبحث الرابع.

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة الوقوف على أبرز القضايا السردية والنقدية التي يمكن دراستها في ثلاثية الأجراس، حيث ناقشت نظرية التداخل الأجناسي والنوع الفني والعتبات النصيّة وعناصر البناء الروائي والمضامين، وقد خلصت إلى النتائج الآتية:

- جاءت ثلاثية الأجراس خير مثال لرواية ما بعد الحداثة، فهي سردية متعددة الفنون، تحرر مبدعها من قيود الكتابة الروائية التي ظلت مسيطرة مدة من الزمن. ورغم ظهورها في سياق تاريخي، إلا أنها تخلصت من هيمنة المواصفات والقوالب الجامدة، واحتوت سرديات صغيرة متعددة تداخلت دون تنافر أو اصطدام.
- تداخلت الأجناس الأدبية في الثلاثية تداخلًا بيّنًا، فكان هذا التداخل استجابة عفوية لمتطلبات الحداثة والتطورات التي طرأت على الفن الروائي. فوقفت على التداخل بين رافدي الأدب: النثر والشعر، واقتراب الرواية من لغة الشعر. وتلاقح فنون النثر مع بعضها بعضًا، مبرزة ملامح السيرة والرواية التاريخية والحكاية الشعبية، بالإضافة إلى تفاعل العديد من الفنون الأخرى في الرواية كالفنون البصرية من سينما ومسرح وتصوير ورسم، والفنون السمعية كالموسيقى والأغنية بأنواعها.
- هذا التآلف بين الأجناس الأدبية والأنواع الفنية داخل النص الروائي له غاية، وغايته خلق وعي جديد يتناسب مع تعددية الواقع وتعقيداته، وإثبات مصداقية القول السردي، بالإضافة إلى حرص الكاتب على تحفيز المتلقي؛ ليبقى على قيد الذاكرة والصمود، من خلال الصورة واللوحة والفيلم.. وكل ما من شأنه التذكير بالمعاناة وإدانة المعتدي.
- ناقشت الثلاثية قضايا إنسانية مهمة وسلطت الضوء على النضال الفلسطيني، غير أنها خصصت القضية ضمن معيارين جديدين طبيعة النضال، والفئة المناضلة، فطبيعة النضال كان بالفن والموسيقى والرسم والقلم، والفئة التي تتربع على عرش النضال هنا المرأة، كما أنصفت الثلاثية

المسيحيين وأبرزت دورهم البطولي في فلسطين وتأثيرهم الوطني بصوره المتعددة، وأبرزت طبيعة العلاقة الأخوية التي سادت المجتمع بين المسلمين والمسيحيين.

- للحيوان في الثلاثية حضور دلالي وأسطوري، إذا أبرز الكاتب أبعادًا عدة ترتبت على حضور الحيوان كالخيول والأبقار والطيور، وللحديث عن التوحد مع الحيوان وأنسنته واستنطاقه وتحليل صورته ومشاعره حيز واسع في ثلاثية نصرالله ودلالات هامة.
- عرضت الثلاثية صورة الآخر وهو الاحتلال الصهيوني، وكشفت صور تطرّفه وإجرامه، وأبرزت صورة المرأة الصهيونية ضمن دور جديد وغير معتاد وهو دور الأم المربية والمحرضة على القتل والانتقام، كما كشفت عن صورة باهتة الملامح للآخر الأقل تطرّفا، وهي صورة تمثل فكرا فرديا لا جمعيا، وحددت السردية ملامح هذه الصورة الباهتة وإمكانياتها وآثارها.
- تشكل العتبات النصية في الثلاثية نصًا موازيًا لا يقل أهمية عن المضمون والمحتوى، فقد أسهمت المناصات في كشف كثير من خبايا النصوص، وانسجمت معها وارتبطت بها ارتباطًا وثيقًا، حيث أبرزت طبيعة العلاقة بين السرد وبين عتبات النص بأنواعها، وشكّلت العناوين الداخليّة مفاتيح للنص الروائي وقيم جمالية وفنية، فكانت أدوات للتواصل السردي من خلال كشف العلاقات القائمة بينها وبين جوهر الحكاية.
- للفضاء المكاني في ثلاثية الأجراس صور وأبعاد متنوّعة، ولكل صورة دلالة، فهنالك الأمكنة المفتوحة كالمدن والقرى والدول (بيت لحم وبيت ساحور والقدس والناصرة.. راس السرو والنبعا الفوقا وزعترة والعيزرية.... ألمانيا وبريطانيا وبلجيكا..) والبحار والسفن والساحات والحقول. والأماكن المغلقة كالسجون والصور ومراكز التوقيف وداخل الدبابات والمصفحات العسكرية، إضافة إلى أنماط المكان كالمكان الجغرافي والواقعي والتاريخي والمجازي والهندسي.

- يشكل الزمان الروائي في الثلاثية ركنًا أساسيًا يرتبط ببقية العناصر والتقنيات، ويتفرع ويتنوّع بتنوّع المقصدية التي تقتضيه، وقد تم رصده من خلال أنواعه، وتقنيات توظيفه، وتعلقه بالوجود الإنساني.
- تعددت صور الخطاب في الثلاثية وتعددت مرجعياته وأنماطه، ما أدى إلى تنوّع في أساليب السرد وتباين في اللغة، حيث صيغت الثلاثية بلغة فصيحة تنقلت بين المستوى الشاعري والمستوى الشعبي، إضافة إلى مستويات لغوية أخرى كشفت مصادر النص وأوحت بمصداقية ما يروى، كما كشفت عن طبائع الشخصيات وانتماءاتهم.
- تناولت الثلاثية شخصيات ذات مرجعية حقيقية تداخلت في سرديتها مع فن السيرة ومع الرواية التاريخية، كما تناولت شخصيات خيالية ذات أبعاد إنسانية ورمزية ودلالية، وسلطت الضوء من خلالها على جوانب اجتماعية وسياسية ودينية وثقافية وفنية، استطاعت من خلالها أن تؤدي رسالتها وأن تحقق هدف السرد الروائي.
- أعاد نصر الله صياغة بعض الأحداث التاريخية بلغة أدبية فنية تتسم بالحداثة بعيدًا عن الجمود، وأعاد تدوين الماضي على نحو جمالي، وركزت رواية ما بعد الحداثة على ما وراء القص التاريخي الذي يقع بين التاريخ والتخييل، وعلى الرسالة الكامنة وراء هذه العلاقة.
- بثت سردية ما بعد الحداثة الحياةَ في هيكل التاريخ الجامد عبر التخييل الفني، وأحيت القيم الإنسانية الكامنة فيه، وأتاحت للفنون جميعها أن تتفاعل داخل نصه الروائي، واخترقت من خلالها النمطية التي تقتضي التسلسل الزمني والوصف الرتيب والتوظيف البلاغي الفج والتركيز على قضايا الواقع دون غيرها. لقد جاء النص الروائي واضحًا معتدلًا بين كل شيء، بين الخيال والحقيقة الواقعية والفنية، ومنفتحًا على كل الفنون.

المراجع العلمية

المصادر

1. **القرآن الكريم**

2. أنيس، إبراهيم، وآخرون، **المعجم الوسيط،** القاهرة: مجمع اللغة العربية، 1960م.

3. الجاحظ، أبو عثمان بن بحر، **الحيوان،** تحقيق، عبد السلام هارون، ج1، بيروت: دار الجيل.

4. ابن منظور، **لسان العرب،** ط3، بيروت: دار صادر، 1994منصرالله، إبراهيم، **دبابة تحت شجرة عيد الميلاد،** ط2، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2019م.

5. نصرالله، إبراهيم، **سيرة عين،** ط2، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2019م.

6. نصرالله، إبراهيم، **ظلال المفاتيح،** ط2، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2019م.

7. القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه،** تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، ج1، باب المبدأ والخروج والنهاية، بيروت: دار الجيل، 1981م.

المراجع العربية

1. أحمد، مرشد، **الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصرالله،** ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010م.

2. الأحمر، فيصل، ونبيل داودة، **الموسوعة الأدبية،** الجزائر: دار المعرفة، 2008م.

3. أيوب، محمد، **الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة،** ط1، الدقي: سندباد للنشر والتوزيع، 2001م.

4. أيوب، محمد، **الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في الضفة والقطاع (1967-1993)**، القدس: 1997م.

5. بحراوي، **حسن، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية**، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990م.

6. بلعابد، عبد الحق، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**،ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008م.

7. جابر، كوثر، **الكتابة عبر النوعية تداخل الأنواع الأدبية في الأدب العربي الحديث**، ط1، حيفا: مجمع اللغة العربية، 2012م.

8. حداد، نبيل، و محمود درابسة، **تداخل الأنواع الأدبية**، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، عمان، ط1، مج 1، مؤسسة عبد الحميد شومان تموز، 2008م، إربد: عالم الكتب الحديث، عمان: جدار للكتاب العالمي، 2009م.

9. حسين، خالد، **في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**، دمشق: دار التكوين، 2007م.

10. الحمداني، حميد، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000م.

11. حمود، ماجدة، **إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)**، الكويت:عالم المعرفة، 2013م.

12. الخراط، إدوار، **أصوات الحداثة**، ط1، بيروت: دار الآداب، 1999م.

13. الخراط، إدوار، **الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية**، ط1، بيروت: دار الآداب، 1993م.

14. الخراط، إدوار، **الكتابة عبر النوعية (مقالات في ظاهرة القصة –القصيدة) ونصوص مختارة،** ط1، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1994م.

15. الراهب، متري، أحمد ماروت، عصام نصار، **كريمة عبود رائدة التصوير النسوي في فلسطين 1893م– 1940م**، ط1، بيت جالا: ديار للنشر، 2011م.

16. رشدي، رشاد، **فن كتابة المسرحية،** القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

17. زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية،** ط1، لبنان: دار النهار للنشر، 2002م.

18. زيد، عبد المطلب، **أساليب رسم الشخصية المسرحية،** القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، 2005م.

19. زين الدين، ثائر، **قارب الأغنيات والمياه المخاتلة (توظيف الأغنية في نماذج من القصة القصيرة والرواية)،** دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م.

20. الشامي، حسان رشاد، **المرأة في الرواية الفلسطينية،** دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1998 م.

21. الشمالي، نضال، **الرواية والتاريخ بحث في مستوى الخطاب في الرواية التاريخية العربية،** ط1، عمان: جدارا للكتاب العالمي، 2006م.

22. الشوملي، جبرائيل، **التجربة العصيانية في بيت ساحور، دراسة مقارنة العصيان الوطني العصيان المدني،** ط1، القدس: مركز الزهراء، 1991م.

23. الشوملي، وليد، **من رواد النضال الوطني المسيحي في فلسطين، المطران منيب يونان، رجل الحقيقة والتآخي والانتماء،** ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 2021م.

24. صالح، صلاح، **سرد الآخر.. الأنا والآخر عبر اللغة السردية**، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2003م.

25. الصالح، نضال، **نشيد الزيتون قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية**، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2004م.

26. الصفراني، محمد، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)**، ط1، الرياض: المركز الثقافي العربي، 2008م.

27. طرابيشي، جورج، **الأدب من الداخل**، ط 2،بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1981م.

28. طرابيشي، جورج، **رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى**، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1981م.

29. طنوس، جان نعوم، **صورة الغرب في الأدب العربي المعاصر**، ط1، بيروت: دار المنهل اللبناني، 2009م.

30. عبد الحكيم، أحمد وآخرون، **حلقات العصيان المدني**، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2007م.

31. عبد الغني، مصطفى، **نقد الذات في الرواية الفلسطينية**، ط1، القاهرة: دار سينا للنشر، 1994م.

32. عبيد، محمد صابر، **سحر النص**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2008م.

33. العدواني، معجب، **تشكيل المكان وظلال العتبات**، ط1، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 2002م.

34. عزام، محمد، **شعرية الخطاب السردي (دراسة)**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005م.

35. علقم، صبحة أحمد، **تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجا)**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006م.

36. العيد، يمنى، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط3، بيروت: دار الفارابي، 2010م.

37. الغذامي، عبدالله، **المرأة واللغة**، ط3، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2006م.

38. فتحي، إبراهيم، **معجم المصطلحات الأدبية**، تونس: التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، 1986م.

39. الفرجاني، محمد علي، **الحلقات الدراسية في مجال كتابة السيناريو**، ط1، طرابلس، ليبيا: المنشأة العامة للنشر والتوزيع، 1986م.

40. فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الكريت: عالم المعرفة، 1992م.

41. فطوم، مراد حسن، **التلقي في النقد العربي، في القرن الرابع الهجري**، دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2013م.

42. قاسم، سيزا، **بناء الرواية، دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ**، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978م.

43. قدور: عبدالله، **سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم**، وهران: دار الغرب للنشر والتوزيع، 2005م.

44. القصراوي، مها، **الزمن في الرواية العربية**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م.

45. كاصد، سلمان، **عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)** الأردن: دار الكندي، 2003م.

46. المحادين، عبد الحميد، **التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م.

47. المتوكل، طه، **صورة الآخر في الشعر الفلسطيني (1994-2004)**، ط1، رام الله: المركز الفلسطيني للدراسات والنشر، 2005م.

48. مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1998م.

49. مفقودة، صالح، **المرأة في الرواية الجزائرية**، ط2، الجزائر: دار الشروق للطباعة والتوزيع، 2009م.

50. النابلسي، شاكر، **جماليات المكان في الرواية العربية**، ط1، عمان: دار فارس للنشر والتوزيع، 1994م.

51. نشوان، حسين، **عين ثالثة تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية**، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2007م.

52. نصر، عاطف جودة، **النص الشعري ومشكلات التفسير**، ط1، عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية، 2001م.

53. هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، بيروت: دار الثقافة دار العودة، 1973م.

54. يقطين، سعيد، **انفتاح النص الروائي، النص والسياق**، ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2001م.

55. يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)** ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1989م.

56. يقطين، سعيد، **قضايا الرواية العربية الجديدة، الحدود والوجود**، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2012م.

المراجع المترجمة

1. أمون، جاك، **الصورة**، ترجمة ريتا الخوري، ط1، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2013م.

2. ايزابرجر، آرثر، **النقد الثقافي**، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، ط1، مصر: المجلس الأعلى للثقافة، 2003م.

3. باختين، **ميخائيل، الماركسية وفلسفة اللغة**، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، ط1، الدار البيضاء: دال توباق للنشر، 1986م.

4. بارت، رولان، **التحليل البنيوي للسرد**، ترجمة حسن بحراوي وآخرين، عن طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992م.

5. باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، ط2، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1984م.

6. بانفيلد، آن، **الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر**، ترجمة بشير القمري، عن طرائق تحليل السرد الأدبي،ط1، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992م.

7. برنس، جيرالد، **قاموس السرديات**، ط1، ترجمة السيد إمام، القاهرة: ميريت للنشر والتوزيع، 2003.

8. تودوروف، تزفيطان، **مفاهيم سردية**، ترجمة عبد الرحمن مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، 2005م.

9. تودوروف، تزفيطان، **مقولات السرد الأدبي**، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، عـن طرائـق تحليل السرد الأدبي،ط1، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992م.

10. سان، تيرسون، **الإخراج السينمائي**، ترجمة أحمد الحضري، ط1، القـاهرة: الهيئـة المصـرية العامة للكتاب، 1983م.

11. سوفوكليس: **أنتيجونا، تراجيديات سوفوكليس**، ترجمة: عبد الـرحمن بـدوي، ط1، المؤسسـة العربية للدراسات والنشر، 1996م.

12. فاليط، برنار، **النص الروائي، تقنيات ومناهج**، ترجمة: رشيد بنحدو، ط1، القـاهرة: المجلـس الأعلى للثقافة، 1992م.

13. كوريجان، تيموثي، **كتابة النقد السينمائي**، ترجمة جمال عبد الناصـر، ط1، المجلـس الأعلـى للثقافة، 2003م.

14. لوهافر، سوزان، **الاعتراف بالقصة القصيرة**، ترجمة محمد نجيب لفتـة، بغـداد: دار الشـؤون الثقافية العامة، 1990م.

15. هامون، فيليب، **سيمولوجية الشخصية الروائية**، ترجمة سعيد بنكراد، ط1، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2013م.

المراجع الأجنبية

1. Badawi, M.M. 1993**. A short history of modern Arabic literature**. Oxford: Clarendon. 1993.

2. Ingram, Forrest**. Representative short story cycles of the twentieth century studies in a literary genre**. Mouton: the hague. 1971.

الدوريات (المجلات والصحف)

1. برهومة، عيسى عودة، ***سيمياء العنوان في الدرس اللغوي***، **المجلة العربية للعلوم الانسانية**، ع5، 1997 م.

2. الحربي، صالح بن عويد، ***دراسات صورة الآخر في الأدب العربي وأثـر إدوارد سـعيد دراسـة مقارنة***، **مجلة جامعة طيبة**، ع 20، 2019م.

3. حشايشي، سهام، ***تشظي السرد وتداخل الخطابات في الرواية المغربية***، **مجلة الخطـاب**، مـج13، ع2، جامعة مولود، تيزي وزو، 2018م.

4. حمدان، عبد الرحيم، ***جماليات القرية في الرواية الفلسطينية، قرية بيت حانون أنموذجـا***، **مجلـة كلية فلسطين التقنية للأبحاث والدراسات**، ع1، كانون أول، 2014م.

5. أبو سليم، أحمد، **الوجود والظِّلال في ثلاثيَّة الأَجراس لإبراهيم نصر الله**، صـحيفة اليـوم الثـامن الفلسطيني، 2019/12/09م.

6. شافعي، محمد، ***الذاكرة الفلسطينية في المشروع الروائي الملهاة الفلسطينية لإبـراهيم نصـرالله***، **مجلة كيرالا /قسم اللغة العربية** ع 15، يناير 2020م.

7. بن صالح، نوال، ***من الرواية إلى السينما: بحث آليات الاقتباس***، **مجلـة الخطـاب**، مـج1، ع1، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2020م.

8. الفيومي، سعيد، ***وجوه في الماء الساخن للكاتب عبد الله تايه، دراسـة سـيميائية***، **مجلـة الآداب والعلوم الإنسانية**، مصر جامعة المنيا، ع 56، 2005م.

9. قطوس، بسام موسى، ***مقاربة العتبات النصية في نماذج من المنجز الروائي لإبـراهيم نصـرالله***، **مجلة اتحاد الجامعات العربية للاداب**، مج، 15، ع1، 2018م.

10. لحميداني، حميد، ***عتبات النص الأدبي***، بحث نظري، **مجلة علامات في النقد**، النادي الأدبي الثقافي جدة، مج12، ع46، 1423 شوال.

11. مرابطي، صليحة، ***بلاغة السرد بين الرواية والفيلم***، **مجلة الخطاب**، ع3، جامعة مولود معمري تيري وزو، 2011م.

12. بن مسعود، وافية، ***سيميائية اللون واستراتيجية الدلالة في رواية أهل البياض ربيع، مبارك***، **المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية**، ع 67، 2015م.

13. مقابلة، جمال، **ثلاثية الأجراس لإبراهيم نصرالله- المرأة الفلسطينية حين تقاوم (نضال الفن وفن النضال)**، الناشر الأسبوعي، هيئة الشارقة للكتاب، العدد المزدوج 10 و 11، في شهري 7 و 8 /2019م.

14. مقدادي، موفق، وعبدالله الخطيب، ***العتبات في أعراس رواية آمنة تحت شمس الضحى للروائي إبراهيم نصرالله***، **مجلة المشكاة للعلوم الإنسانية والاجتماعية**، مج1، ع2، أيار 2014م.

15. يعقوب، ناصر حسين عيد، **دلالة المرأة في الملهاة الفلسطينية لإبراهيم نصرالله**، جمعية الثقافة من أجل التنمية، مج6، ع17، ابريل 2006م.

الرسائل الجامعية

1. أبو بيح، علا عزام، **البنية الروائية في رواية أرواح كليمنجارو لإبراهيم نصرالله**، رسالة ماجستير، إشراف: عدوان نمر عدوان، جامعة النجاح، 2017م.

2. أبو تحفة، إبراهيم علي، **الرواية التاريخية عند إبراهيم نصرالله زمن الخيول البيضاء وقناديل ملك الجليل نموذجا، دراسة تحليلية نقدية**، رسالة ماجستير، إشراف: عادل الأسطة، جامعة النجاح سنة 2017م.

3. درويش، وسام، **المدينة في رواية اعترافات أسكرام لعز الدين ميهوبي**، أطروحة دكتوراه إشراف يحيى الشيخ الصالح، جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة، 2017م.

4. زراري، سارة، **صورة الآخر اليهودي في شعر محمود درويش دراسة في نموذج**، رسالة ماجستير، إشراف: عائشة العبادلية، جامعة العربي بن مهيدي، 2013م.

5. سمار، كريمة، **تجليات المكان في رواية أشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي**، رسالة ماجستير، إشراف شاكر لقمان، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2014م.

6. عطير، إيمان علي، **سيميائية الشخصية في ثلاثية الأجراس لإبراهيم نصرالله**، أطروحة دكتوراة، جامعة آل البيت، إشراف: عبد الباسط مراشدة، 2022م.

مقابلات ومؤتمرات

1. حوار مع الكاتب إبراهيم نصرالله عبر تطبيق الماسينجر بتاريخ: 15 تموز، 3 تشرين الثاني 2021م.

2. نصرالله، إبراهيم، شهادة في التجربة الروائية وعلاقتها بالفنون الأدبية والبصرية، مؤتمر الرواية بالقاهرة، 1998م.

المواقع الإلكترونية

1. إبراهيم، رزان، تمثلات المحو والبقاء في صراع الفلسطينيين، ضفة ثالثة.. منبر ثقافي عربي، 2019/7/14م، https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/print//books/2019/7/14/%D8%AB%D9%84%D8%A7%D8%AB%D9

2. 2- أحمد، سامي سليمان، تقنيات كتابة الرواية التاريخية عند جرجي زيـدان، موقـع الـرأي، 2005/4/1م، https://alrai.com/article/96263/%D9%85%D9%84%D8%A7%D8%AD%D9%82/%D8%AA%D9%82

3. بوبيش، عز الدين، في نظرية السرد وتحليل الخطاب، منتـديات سـتارتايمز، 2010/12/27م، https://www.startimes.com/?t=26615977

4. الجحافي، معاذ غالب، قراءة في العتبات الخارجية لرواية حقل الفؤاد للكاتب محمد علي محسن، موقـع عـدن تـايم، 4/12/ 2020م https://www.aden-tm.net/NDetails.aspx?contid=156469

5. جيوسي، زياد، المرأة فـي الروايـة العربيـة، ثقافـة وفنـون، عـرب 84، 2010/10/31م، https://www.arab48.com/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81

6. حشمة، لينا الشيخ، قراءة تحليلية في رواية سيرة عين لإبراهيم نصرالله، كريمة الشمس الباحثـة عـن النـور، الحـوار المتمـدن، العـدد 6424، 2019/11/30م، https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=657433&fbclid=IwAR29EIS4wcJP2EEJ0BhK5k46hqkuCdnhsKOJCdM8UyMMi

7. حميد، ماهر، تداخل الأجناس الأدبية، قراءة نقدية، كلية الآداب، جامعة البصرة، صحيفة المثقف، العدد: 4851، بتـاريخ: 2019/12/17م، https://www.almothaqaf.com/b/readings-5/942060

8. الدبعي رائد، مسيحيو فلسطين شركاء في النضال والعيش المشترك، الرأي اليـوم 2018/8/8م، https://www.raialyoum.com/%D9%85%D8%B3%D9%8A%D8%

9. الراهب، متري، الايمان، الصمود المقاومة المبدعة في الفكر المسيحي الفلسـطيني المعاصـر، كانون الثاني2017م، https://www.mitriraheb.org/ar/article/1486385199

10. الربيعي، حميد، "طفل الممحاة" لوحات سردية أنيقة وبعيدة عـــن المباشـــرة، 16 تشـــرين الأول 2015م https://www.addustour.com/articles/88144-%C2%AB%D8%B7%D9%81%D9%84-%D8%A7

11. الرواجفة، ليث، تقويض الكولونيالية الإسرائيلية والرد عليها بالكتابة (رواية دبابة تحـــت شـــجرة عيد الميلاد لإبراهيم نصر الله نموذجًـــا)، صـــحيفة اليـــوم الثـــامن الفلســـطيني، 2019/12/12 https://alyoum8th.net/News.php?id=623

12. زكارنة، أحمد، متى سنعود أبناءً لأولادنا؟ – سؤال نصر الله في "ثلاثيّة الأجراس"، موقع فسحة، 2020/03/08، https://www.arab48.com/%D9%81%D8%B3%D8%AD%D8%A9/%D9%88%D8%B1%D9%82/%D8%A3%

13. سالمين، مبارك، لماذا صورة الآخر فـــي الســـرد، العربـــي، جامعـــة عـــدن، 2018/9/28م، https://www.al-arabi.com/s/26525

14. أبو سليم، أحمد، الوجود والظِّلال في ثلاثيَّة الأَجراس لإبراهيم نصر الله، صحيفة اليـــوم الثـــامن الفلسطيني، 2019/12/09 https://alyoum8th.net/News.php?id=609

15. شـــبلول، أحمـــد فضـــل، تـــداخل الأجنـــاس الادبيـــة فـــي الروايـــة العربيـــة، 2019/5/3، https://middle-east-online.com/%D8%AA%D8%AF%D8%A4-

16. الشـــــمخي، رحـــــيم هـــــادي، حضـــــور المـــــرأة فـــــي الروايـــــة، 2013/1/3م، https://www.facebook.com/dRhymHadyAlshmkhy/posts/144400612379531/

17. أبو شهاب، رامي، «ظلال المفاتيح» لإبراهيم نصر الله: المحو ومقاومة الظلال، القدس العربـــي 15 نوفمبر 2019، https://www.alquds.co.uk/%D8%B8%D9%84%D8%

18. عبدالله، عمران، دبابة تحت شجرة عيد الميلاد.. تحولات الملهاة الفلسطينية في "ثلاثية الأجراس" لإبـــــــراهيم نصـــــــر الله، الجزيــــــرة نــــــت، 13 اكتـــــوبر 2020م، https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2020/10/13/%D8%B8%D9%84%D8

19. عبد الدايم، محمود، أجراس نصرالله (ثلاثية المفتاح والعين والمــيلاد)، موقــع ثقافــة وفنــون، 2019/7/16م، https://www.vetogate.com/Section-32/%D8%AB%D9%82%D9-

20. عبد القادر، محمد، ثلاثية الأجراس لإبراهيم نصرالله، جمالية التشكيل وقوة الدلالة، ملحق الــرأي الثقــــافي، 2019/9/21م، http://alrai.com/article/10502566/%D8%A7%D9%84−%D8%B1%D8%A3%D9%8A

21. غنايم، فهيمة كتاني، في ليل الثورة لا مكان للروايات السود، فلسطين ألترا، 24 مارس 2020م، https://ultrapal.ultrasawt.com/%D9%81%D9%8A-−%D9%84%D9%8A%D9%84

22. الغزي، محمد، تراسل الفنـــون فـــي الأعمـــال الروائيـــة، موقـــع نـــزوى، اكتـــوبر، 2017م، https://www.nizwa.com/%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%B3%D9%84−

23. الفارسي، حفيظة، الكتابة بالعين والريشة على إيقاع النوتة.. هل استفادت الرواية العربيـــة مـــن بـــــــــاقي الأجنــــــــــاس التعبيريـــــــــــة، الاتحـــــــــــاد، 2018/5/7م. https://alittihad.info/%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8%D8%A9-%D

24. كامل، رياض، أمسية الأديب إبـراهيم نصـراالله وإشـهار ثلاثيـة الأجـراس، نـادي حيفـا الثقافي،21/11/2019م، https://www.youtube.com/watch?v=YWjbFltnN8E

25. أبــو لــوز، يوســف، تــاريخ الظــل، ملحــق الخلــيج الثقــافي، 22/1/2018م، https://www.alkhaleej.ae/%D9%85%D9%84%D8%AD%D9%82/%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE-%D8%A7%D9%84%D8%B8%D9%84

26. مرتضى، طلال، تجليات صورة المرأة في الروايــة العربيــة، موقــع شــطرنج، 5/1/2021م. http://www.shataranj.com/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9/%D8%AA%D8%AC%D9%84%

27. منصـــــور، خيـــــري، رجـــــال وظـــــلال، القــــدس العربــــي، 5/5/2017م، https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BF%D8%B1%D8%AC%D8%A7%D9%84-%D9%88%D8%B8%D9%84%D8%A7%D9%84/

28. نابلسي، وائل، قراءة في رواية دبابة تحت شجرة الميلاد لإبراهيم نصر الله، صحيفة اليوم الثامن الفلسطيني، 24/12/2019، https://alyoum8th.net/News.php?id=655

29. نجــم، الســيد، تطــور صــورة المــرأة فــي الروايــة العربيــة، مركــز الأبحــاث، https://drive.google.com/file/d/1qUudr-owCrJ4pP9QnSGpQnw

30. أبو الهيجاء، عمر، ثلاثية الأجراس (عمل ملحمي جديد للأديـب إبـراهيم نصـراالله)، صـحيفة الدســــــتور، الســـــــبت 9 آذار 2019م، الموقـــــــع الإلكترونـــــــي، https://www.addustour.com/articles/1062221



An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies

BELLS TRILOG BY IBRAHIM NASRALLAH (KEYS SHADOW, AN AUTOBIOGRAPHY OF AN EYE, A TANK UNDER THE CHRISTMAS TREE) AN ANALYTIC-CRITICAL STUDY

By
Shireen Mohammad Hasan Sulieman

Supervised by
Dr. Nader Qasim

This Dissertation is Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree of PHD of Arabic Language and Literature, Faculty of Graduate Studies, An-Najah National University, Nablus, Palestine.
2022

BELLS TRILOG BY IBRAHIM NASRALLAH (KEYS SHADOW, AN AUTOBIOGRAPHY OF AN EYE, A TANK UNDER THE CHRISTMAS TREE) AN ANALYTIC-CRITICAL STUDY

By
Shireen Mohammad Hasan Sulieman
Supervised by
Dr. Nader Qasim

Abstract

This study deals with Bells Trilogy: Keys' Shadows, An Autobiography of an Eye, A Tank Under the Christmas Tree, by Ibrahim Nasrallah. This study also highlights the narrative and critical issues that emerged in the trilogy, and extracting the message that the writer wanted to convey in a symbolic way through the artistic construction of the trilogy and its narrative contents; Through the description and analysis of the novelist text, and its aesthetic, human and artistic values.

This study was divided into an introduction, three chapters, and a conclusion. In the introduction, I talked about Ibrahim Nasrallah's experience in the Palestinian Comedy Project, and the value of Bells Trilogy within that project. I also touched the importance and objectives of this study, in addition to the most prominent previous studies that dealt with the subject, and I also defined the approaches which this study was based.

In the first chapter, I discussed the issue of genres and the construction of the trilogy, highlighting the overlap between the types of Audio-Visual arts, such as cinema, theater, painting, photography, music and singing, and explaining the writer's message: Resistance art versus attempts to erase and cancel,

In the second chapter, I dealt with the most prominent issues of narration in the trilogy, and it was divided into three axes: the issue of struggle and national identity, the issue of women and the forms of their presence, and the image of the other embodied by the Zionist occupier.

In the third chapter, I dealt with the aesthetics of construction and artistic formation. This has been discussed in two sections. In the first section, I analyzed external and internal text thresholds. As for the second section, I analyzed time, place, characters, narration techniques, and forms of discourse. The study concluded with a conclusion that contained the most important findings and recommendations reached by the researcher.

Keywords: Bells Trilog; Keys' Shadows; An Autobiography of an Eye; Tank Under the Christmas Tree.